

ПЕТАР ЦАЦИЊ

О
ПРОКЛЕТОЈ
АВЛИЈИ



УРЕДНИЦИ
МИЛОРАД ЂУРИЋ
МАРКО НЕДИЋ



886.1/.2:09-31

ПЕТАР ЦАЦИЋ

О
ПРОКЛЕТОЈ
АВЛИЈИ

ДРУГО ДОПУЊЕНО ИЗДАЊЕ



ПТАМПАНО О СТОГОДИШЊИЦИ
СРПСКЕ КЊИЖЕВНЕ ЗАДРУГЕ
У БЕОГРАДУ 1992.

18-902-11-023

ПЕТАР ЦАЦИЋ

НАРОДНА БИБЛИОТЕКА

СМЕДЕРЕВСКА ПАЛАНКА

24612

PROKLETOJ AVLIJI

General Export

GENEX

спонзор је овог издања студије
О ПРОКЛЕТОЈ АВЛИЈИ
Петра Цацића

УЗ ДРУГО ДОПУЊЕНО ИЗДАЊЕ

Књига *О Проклетој авлији*, објављена 1975. године (Просвета, Београд), у непосредној је вези с мојом књигом *Храстова греда у каменој капији* која се појавила осам година касније (Народна књига, Београд 1983). И у једној и у другој студији настојао сам, поред осталог, да објасним удео народних предања, легенди и мита у Андрићевом делу. По томе су ове две књиге комплементарне.

У ствари, тема присуства митских елемената у Андрићевом делу привукла ме је од првог сусрета са стваралаштвом писца *На Дрини ћуприје*, *Проклете авлије*, „Аникиних времена“. У тексту објављеном у београдском часопису *Дело* давне 1955. године под насловом „Андрићеви мостови“ исписао сам пролегомену за каснији аналитички приступ проблематици која, по моме мишљењу, даје кључ за разумевање стваралаштва нашег писца. Тада сам, између осталог, рекао: „Идеју „живљених живота“, „живота у миру“, Ман је отеловио у чудесном, свакако најсветлијем свом делу, великој трилогији о *Јосифу и његовој браћи*, само што је ту било ироније и хотимичних конструкција, сугестије једне нестварности и намерног поигравања са стварношћу [...] док код Андрића онај његов константни суверени спој мита и реал-

ности, у својој перфекцији по много чему јединствен у читавој светској литератури, не дозвољава да се отлемо сугестији да је то мит, али ипак реалност, да је то реалност али ипак мит“.¹

Основно настојање мојих двеју поменутих књига било је да проникнем у „константни суверени спој мита и реалности“ код Андрића и да покажем у чему је тај спој у својој перфекцији по много чему јединствен у читавој светској литератури“. У ту сврху настојао сам да се домогнем једног свог обрасца, тзв. митске критике.

Тек у књизи *Храстова греда у каменој капији* заокружио сам своја схватања теоријски и у пракси. У студији *О Проклетој авлији* био сам тек на почецима уобличавања поменутог обрасца. Зато држим да су ове две књиге комплементарне и повезане методолошким приступом као и заједничком теоријском окосницом. Зато сам, сада, неке делове текста *О Проклетој авлији* допунио и употребио. По моме дубоком уверењу, критички приступ књижевном делу ваља да се подешава према самој природи дела. Аналитичка и теоријска усмереност ваљана за једну врсту дела, отказује у примени на дела друге врсте. Другим речима, образац митске критике (који сам настојао да уобличим) погодан је — ја бар у то верујем — за анализу Андрићевог дела, и то једног темељног слоја тога дела, али не и за дела другачије структуре. На пример, никада не бих овај образац применио на дело Добрице Ђосића. Али сам га применио у подробној анализи *Тестаментa Видосава Стевановића* нашавши у њему парадигму „романа-мита“.

¹ Из дневника једне књиге — *Андрићеви мостови*, Дело, Београд 1955, I, 9, стр. 288.

Далеко сам од помисли да анализа митских елемената у Андрићевом делу може да обухвати све битне видове тога дела. Тим пре што у Андрићевим текстовима тачка гледишта која произлази из мита никада није и једина тачка гледишта у тексту, као што ни линија приповедања која се ослања на мит не мора бити (и није) једина линија приповедања у делу. За стварање потпуније слике о Андрићевом делу било би неопходно говорити о миту и легенди, али и о историји и поезији, јер је овај писац и визионар историјске судбине народа.

П. Џ.

О ПРОКЛЕТОЈ АВЛИЈИ

УВОД — „ИСКОНСКИ НАЈДУБЉИ СЛОЈ“

На изазов уметничког дела реагујемо пре свега као деца свог времена. Али на дело реагује и невидљиво залеђе нашег бића.

У једној својој студији критичар Серж Дубровски вели: „Ако нас трагика Расиновог дела још узбуђује упркос својим дворским позлатама, објашњење лежи у томе што је Расин умео да допре до оног исконског најдубљег слоја [...] што је умео да покрене снажне архетипске струне које управљају нашим емоцијама“.¹

Један део значајних остварења, често под привидом једноставности, открива тај пут који допире до „исконског најдубљег слоја“ у нама и који покреће „снажне архетипске струне“. Снага којом реагујемо на таква дела истовремено је снага јединке и снага врсте. Стога се и јавља загонетка која је у парадоксу да на изглед сасвим једноставно дело поседује толики „остатак“ (нимало једноставан, и који понекад одгонетамо као криптограм).

Као што у палимпсестима под слојем видљивог текста постоји слој невидљивог, тако у неким уметничким делима осећамо ту елементарну дво-

¹ Серж Дубровски, *Зашто нова критика?* Београд 1971, стр. 23.

слојност која твори „археологију“ остварења. Начело те двослојности утемељено је и у човеку самом. Реч је о присуству једне психе у нама која је старија од нас.

У једној врсти уметничких дела, видљиви слој подстиче невидљиво писмо, чинећи га бар присутним ако не и видљивим. Ту присутност уочавамо у делу, али и у читаочевом личном односу према делу који се понекад претвара у посебну афективну приврженост. Према Јунгу, тај посебни емоционални интензитет јавља се у додиру са митским сликама и околностима па се тада и оглашују струне „које се никад не оглашују на уобичајен начин“.²

Андрићево дело, у својим најбољим тренуцима у које *Проклета авлија* несумњиво спада, додирује помињане струне. Ваља сада рећи да не може бити говора о некој априорној предодређености дела за успех било које врсте само на основу грађе којом се дело служи, било да је реч о митским сликама или о нечем другом. Живот, значај и значење књижевног дела, па и лакоћа коју нека остварења дају психичким тензијама, условљени су самим текстом. Без досегнутих високих уметничких вредности и пуне опредмећености у естетском нема ни додира помињаних струна, ни продора у исконски најдубљи слој.

Да митске слике сежу до самог корена бића, посведочиће и Андрић: „У легендама и митовима смештене су праречи и прасвест предака који су нас посадили на земљу“.³

² C. G. Jung, »L'homme archaïque«, у књизи *Problèmes de L'âme moderne*, Paris 1961, p. 138.

³ Љуба Јандрић, *Са Ивом Андрићем*, Београд 1977, стр. 258—259.

Мит је визија првобитности у којој су се одиграли далекосежни и непоновљиви догађаји. Захваљујући тим догађајима, свет је постао оно што јесте. Бића надмоћна по врсти, божанских својстава, развила су активност „in illo tempore“, после чега добијамо свет какав јесте и човека какав јесте — смртно створење које живи према наметнутим нормама. Тај непоновљиви догађај стварања света и човека претвара се потом у ритуал, понавља се на различитим нивоима и у мање или више симболичном облику. Стога је мит као нарација историје прошлости, како вели Мелетински, неповратан у времену, а као оруђе експликације садашњости (или будућности) синхроничан и реверзибилан.⁴ Мит није само културно наслеђе нити само фонд употребљивих симбола и симболских система. Митове налазимо у ризници прошлости, али их откривамо и у сновима и несвесном, у стваралачкој имагинацији и свуда где долазе до изражаја наслеђени и витални архетипови. Митопоетска способност је део мисаоне активности и менталне организације човека. Метафора мита у којој под фантастичном формом пребива исконско људско искуство, претворено у живу експресију начина бивствовања у свету, слика је вредности људског живота али и моралног става.

Андрић не помиње често мит у свом прозном и есејистичком делу, не помиње га често ни у многим радним бележницама које је у току деценија испунио размишљањима, изводима из лектире и коментарима те лектире. Његова комуникација са митом као архаичном и синтетичном формом није непосредна. Он користи друге облике традиционалног стваралаштва, „једноставне облике“ (An-

⁴ Елеазар Мелетинский, *Поэтика мифа*, Москва 1976, с. 212.

dré Joles) чије је исходиште био мит и који су, на њом нивоу, понекад и задржали функцију мита.

Митско се у Андрићевој литератури црпи из легенди, предања, прича, пословица, народних умотворина уопште. Али митско је условљено и Андрићевом приврженошћу устаљеним обрасцима понашања који су парадигматични и који се понављају на индивидуалном плану, у историји и природи. Ти обрасци су сасвим блиски обрасцима понашања (patterns of behaviour) које Јунг назива архетиповима. Склоност Андрићеве имагинације да појединачно види наткриљено општим овог типа, која од прошлости чини сцену једног *вечног јуче*, а сваки прелаз ка новом обележава интегрисањем старог, у извесном смислу ритуалног, намеће термин *архетипска имагинација* као погодну типолошку одредницу Андрићевог обликовања стварности.

Он је обликовао више проза са изразитим ослонцем у миту, или пак у начелима која структуришу мит. Тако митологема о „жртвеном јарцу“ има непосредан одраз у приповеци „Поручник Мурат“, мотив „браће-непријатеља“ у *Проклетој авлији* и „О старим и младим Памуковићима“, мотив „вечитог враћања“ на нивоу природних, друштвено-историјских и егзистенцијалних збивања у роману *На Дрини ћуприја* и у „Аникиним временима“, мотив сукоба природе и културе, или древног, нагонског, виталног и цивилизацијског у „Рзавским бреговима“.

Кулминацију свакако досеже *На Дрини ћуприја* где „главни јунак“, Мост, сажима митолошку традицију мостоградње као ритуалног чина, као и митолошку традицију симболског представљања моста.

Ритуално-митолошки модели који се јављају у Андрићевом делу (циклично време, грађевна жртва, погубљења пред храстовом гредом у роману *На Дрини ћуприја*, жртвени јарац, ликови архетипског склопа као што су браћа непријатељи у *Проклетој авлији*, фатална жена у „Аникиним временима“, итд.) могли би бити извор Андрићеве песничке фантазије, али их анализа намеће пре као саму структуру те фантазије. Тек таква структура и оправдава типолошку одредницу *архетипска имагинација*. Таква структура сведочи и да су митски и полумитски мотиви садржај ствараоачевог сна и несвесног.

Шта је архетип?

Следећи Јунга, под архетипом подразумевамо исконске слике стално понављаног искуства човечанства: „Архетипови се стварају у свим деловима света, чак и онде где нема услова да стигну предајом“.⁵ Јер те слике „дремају“ у дубљим слојевима несвесног. Архетипови су, дакле, наслеђени обрасци емотивног и духовног понашања. Они су нека врста нагона психе, урођене датости. У Јунговом схватању архетипа као елемента психичке структуре у односу на митске слике могу се уочити недоследности. Једном је тај однос аналошки, други пут се архетипови поистовећују са митским сликама. Сем тога, архетипови се код Јунга јављају и као исходиште митским сликама, али се и митске слике јављају као исходиште архетипова. Општељудски митолошки мотиви, оне основне „схеме људског духа“, како их назива Олга Фрејденберг, могу се, међутим, означити као архетипови и без обавезног ослањања на Јунга. Са књи-

⁵ Carl G. Jung, *Човек i njegovi simboli*, Ljubljana 1974, стр. 69.

жевне тачке гледишта, Нортроп Фрај овако дефинише архетип: „Архетип, Символ, обично слика, која се у књижевности понавља довољно често да се може разазнати као елемент тоталног књижевног искуства“.⁶

Шта подразумевамо под архетипском имажинацијом? То је имажинација која види појединачан предмет као наговештај једне више општости. Нема изолованих појавности, постоји континуитет акције у контексту трајања. У том контексту уочавамо, пре свега, да природа и живот не располажу неограниченим бројем комбинација, и да се те комбинације понављају, као и збивања у свету, као и људски ликови. Тако се постојеће огледа у оном што је постојало, садашње у прошлом. То је природа „више општости“, као и оног „реда и закона“, често помињаних у Андрићевом делу. Универзална матрица стално продукује хомологне ситуације, односе, карактере. Тако та прошлост превазилази временску локализацију и досеже ону тачку универзалности у којој се спајају тренутак и трајност.

Виша општост то је оно заједничко у нама од давнина. Архетипска имажинација издваја и акцентује то што је заједничко у нама од искони, тај, дакле, „исконски најдубљи слој“, тако да у делима те врсте понекад изгледа да нема суштинскије разлике у догађајима и људима који се јављају у различитим временима (садашњост — прошлост — давна прошлост), да нема праве разноликости у кретању, да се процесуалност усмерава кружном линијом. Тај привид заснива се на томе што постојано, као предуслов архетипске

⁶ Northrop Frye, *Anatomija kritike*, Zagreb 1957, стр. 401.

имагинације, истискује привремено (и „времено“) па су догађаји често у знаку истог.

Ту снагу архетипске имажинације да појединачно наткрили општим Исидора Секулић је наслућивала и на себи својствен начин коментаришала говорећи о приповедачу „из кога не само да говори чудесна фантазија него бије нека, скоро да кажемо, некрштена сила, са којом дозива давнине и заповеда сенкама да живе“. Иза те „силе“ она види неку „од талента још дубљу урођеност“.⁷

У опису исконских осећања, архетипска имажинација често појачава своје одлике. Тако се у Андрићевој причи „Ветар“⁸ двоје љубе „не као двоје младих људи са одређеним именом и друштвеним положајем, него као да се све живо на земљи што може да љуби и да буде љубљено слегло вечерас ту и савило око стабла које се, заједно са њима, повија од ветра“. Тај ветар је „тешки мартовски ветар који развија прве пупове и од ког надлази и буја све“, а стабло за које су се љубавници везали као за „катарку бродића“ је млада липа! Жена прима пољупце „као земља росу и сунчеву светлост“. Љубавни чин двоје младих овде је наткриљен драмом настајања — плођења и рађања, са свим елементима земаљско-космичког декора: земљом, сунцем, ветром, водом, као и липом која у неким митологијама представља дрво живота.

У „Аникиним временима“ уочавају се многе одлике Андрићеве архетипске имажинације. Основно начело мита — описивање посредством приповедања о генези — присутно је и у овој Андрићевој

⁷ Исидора Секулић, *Исток у приповеткама Иве Андрића*, Критичари о Андрићу, Београд 1962, стр. 68.

⁸ Иво Андрић, „Ветар“, одломак приповетке, *Политика*, 1, 2. и 3. јануар 1957, стр. 11.

приповеци. На питање шта се догађа, одговара се сликом оног што се догодило.

Неуротични јунак „Аникиних времена“ пуцао је на људе, а повод је била жена. У трагању за дубљим разлозима, одмах се ствара слика прошлости као инстанце на којој се може добити ваљан одговор. Садашњост открива *последнице*, узрок тражимо техником „враћања уназад“. Трагање за узроцима откриће многостраност „истог“: Јакша, заведен Аником, пуца из заседе на кајмакама и потом бежи у брда. Његов унук Вујадин, смућен сексом и опседнут женама, такође пуца на људе и бежи у брда трагом невидљивих а већ утиснутих стопа, као и дед му Јакша. По трагу претходника иде Вујадин, тако исто и главна јунакиња Аника. Пре ње, пут су утрле њене претходнице Тијана и Савета („живот у миту“, „живљена вита“ рекао би Т. Ман). Психолошка драма индивидуе не расплиће се у индивиду самој већ у кругу људи истог предзнака. Оно што је једном зачето, стално се репродукује, па се тако и ствара делатни „вирус“ легенде.

Догађај као палимпсест упућује на други догађај који је овоме претходио, као што овај упућује на трећи који је њему претходио. У приповедачком смо простору где „проклетство“, по сценарију легенде, шири жена. Занимљиво је да смо и у реалном географском простору где је „проклетство“ ширила жена. Већи део приче везује се за Добрун, град који је у легендарној традицији сматран „градом проклете Јерине“. У том легендарном поднебљу где је упамћена једна „проклета жена“ ниче легенда о другој „проклетој“ жени којој се такође не може стати на пут, иако своју власт не заснива на владарској моћи. Овај податак је карактеристичан за Андрићево схватање односа

између легенде и стварности, живота и фикције. Легенде су увек у дослуху и са животом и са историјом одређеног поднебља. Архетипско језгро доживљавања које пребива у легенди и које се јавља као матрица за нове, аналогне и хомологне ситуације, истовремено утиче на стварност пошто и она сама представља сублимацију трајног у стварности. Аника је Андрићева верзија „фаталне жене“ (*femme fatale*). То су оне личности за које се у *Омерпаши Латасу* каже да „живе вековима као што траг окамењене шкољке траје у кршеви тој обали давно несталих мора“.⁹

Архетипска имагинација налази природно уточиште у прошлости јер је то инстанца у којој се, у битном, разрешавају садашњост и будућност.

Андрић у свакој прилици настоји да релативизује границе између прошлости и других временских нивоа: „[...] само неук и неразумни људи могу да сматрају да је прошлост мртва и непрелазним зидом заувек одвојена од садашњице“.¹⁰ „Тако све чешће у садашњости видим прошлост а у прошлости садашњост, све брже прелазим пут од једне до друге, све лакше из њих сагледавам будућност, и све више ми прошлост и садашњост и будућност постају један једини, бескрајни покрет живота.“¹¹

Хомологност стања или ликова Андрићеве прозе и оних из предања и легенди иде понекад до неслућених нијанси. Преко тих облика Андрић

⁹ *Омерпаши Латас*, Сабрана дела, књ. XV, Београд 1976, стр. 259. (Сви цитати из Андрићевих дела преузети су из ћириличне верзије овог издања, док су наводи из *Проклете авлије* преузети из првог издања ове књиге — Нови Сад 1954.)

¹⁰ И. Андрић, *Кад је реч о архивима*, Есеји I, Сабрана дела, књ. XII, стр. 179.

¹¹ И. Андрић, *Црна књига*, Архив САНУ, стр. 141.

остварује везу с митом која је по далекосежности без премца у нашој књижевности, мада је образац „споја“ сасвим другачији од оног из великих дела наше епохе. Митско код Андрића је у природи слике, у интенцијама приче, у конвергенцијама између митске реалности и реалности из његове прозе, не у спољним токовима приповедања, или најмање у њима. Митско се одвија у босанским касабама, у реалистичким друштвено-историјским и географским околностима, међу нашим прецима и у земљи где се „драм радости душом плаћа“.

Андрић настоји да збивања у својој прози учини што убедљивијима са становишта *могућег и вероватног* у рационалистичкој слици стварности и збивања у тој стварности. Уосталом, то је и начело његове поетике. Андрић примењује реалистички начин обликовања, користећи мотивациони систем заснован на узрочно-последичном следу збивања. Он тежи уметности која ствара илузију стварног живота. Легенде и митови, међутим, негирају узрочно-последични след и често се заснивају на акаузалном систему метафора.

За разумевање присуства мита и митских елемената у Андрићевом делу неопходно је позабавити се феноменом двоструке мотивације. Реч је о два упоредна мотивацијска тока који се могу усчитити у околностима кад збивања имају и своје дубље, прикривено, митско значење. Та два тока не противрече један другом у логици приповедачког развоја, иако им се разилазе значења укупног смисла збивања. Један мотивацијски ток даје слику рационално појмљивих збивања, док други, паралелан, уопштава слику, чини је евазивном, води ка ширењу значења, групише податке према захтевима архетипске имагинације, испуњава догађаје митском ауром и сугестијама.

Док је први мотивацијски ток заснован на реално предоченим везама и односима, изведен јасним потезима узрочно-последичног, реалистичког обликовања, други је остварен тако што су у првом плану наговештаји, слутње мање или више опредмећене, појединости које се обелодањују у разним приликама и у разним временима на исти начин, обликујући заједницу „истог“ које се понавља; повлашћују се неки елементи који представљају „знак“ или „шифру“, акаузално се повезују збивања с јасно испољеним ритуално-митским елементима.

Наведимо пример историјата Средњег стуба одмах испод Капије Моста у роману *На Дрини ћуприја*, који представља неку врсту осе или стожера градње. Приликом градње моста *случајно* се обурвао камени блок и *случајно* баш у темељ Средњег стуба уградио младог градитеља Арапина. Повест о грађењу, егзистенцији и разарању Средњег стуба и Моста одговара реалистичкој хроници о стварању и животу грађевине са ореолом уметничког дела. Али повест о Средњем стубу има и богату митско-легендарну позадину која је учињена реалном компонентом романа. *Случајно* уграђена жртва, млади Арапин, одговара ритуално-митској жртви којој је намењено место у самом средишту градње, а управо тај положај заузима *случајна* жртва *случајно* обурваног каменог блока. У митском начину мишљења, жртва уграђена у Средњи стуб симболише представника подземне регије, демона укроћене реке, који је по правилу црне боје. А камени Андрићев блок „изабрао“ је управо једног јединог радника црне боје. Смрскан је и уграђен само доњи део тела Арапиновог, што указује на аксиолошки вид: у митском начину мишљења, на космичком као и на људском плану, горе

и горње симболишу више сфере и добро, а доле и доле су ниже сфере и зло, хтонско, подземно.

„Случајеви“ у Андрићевом делу спадају у ону категорију „случајних догађаја“ који су се, по привидно парадоксалној Аристотеловој дефиницији, „намерно догодили“. Аристотел наводи пример догађаја у Аргу где је Митисов кип убио кривца за смрт Митисову, срушивши се на њега кад га је он посматрао. Аристотел вели да се упркос привиду „такве ствари нису случајно догодиле“.

Акаузалност се у неким Андрићевим прозама означава као „случај“. „Случај“ је у делу најчешће трагедија легендарно-митског збивања. Имплицитно митологизирање, „скривање“ митских симбола и значења, обликовање „двоструког“ мотивацијског система, једног заснованог на узрочно-последичном следу збивања, и другог заснованог на митском преседану као изворном моделу, чине Андрићево дело изузетним у контексту савремене светске књижевности у којој коришћење мита има најразноврсније облике.

• У Проклетој авлији, два будна ока мотре на становнике казамата. Једно је око „суровог господара“ Карађоза који све види и све зна. Он продире у сваки кутак свачије интиме. То је метод „телевизијског екрана“ који уноси тему понижења изазваног моћима и мотрењем свевидећег ока о чему говори Нортроп Фрај.¹² Друго је „око“ свезнајуће приче (више комплементарних приповедача, један је недовољан) која сазнаје све, или готово све.

Тако се сама прича јавља (или се ствара илузија о томе да се она јавља) као инструмент пот-

¹² Northrop Frye, *Anatomija kritike*, Zagreb 1957, стр. 269.

пунијег сазнавања стварности, што је у складу са природом Андрићевог уздања у причу које посебно долази до изражаја у „Разговору са Гојом“ и у беседи приликом примања Нобелове награде. Из тежње за стварањем обухватне, „свезнајуће“ приче, често се уводи више приповедача који се допуњавају, с тим у вези више „извора истине“ у настојању да се створи илузија о томе да није наратор свезнајућ него прича. Отуда и потчињавање фабуле и сижејне структуре техники усменог преношења садржаја, тон усменог приповедања.

Тек у једној од последњих за живота објављених приповедака, „Слепац“,¹³ у којој кроз фантастичну форму обликује једну од својих опсесивних тема, ћутање, ћутање као дубоку мудрост живота која на супротном полу има погубну реалност „непромишљеног говора“, Андрић говори о једном начелу своје поетике — свезнајућој причи. Постоји тајна слепог самотника коју нико не може сазнати и коју ће он понети у гроб. Тајна се односи на златоруно јагње које у овој фантастичној причи води Слепца кроз живот да би у једном тренутку нестало и тиме означило крај Слепчевог сналажења на путевима и странпутицама живота. Међутим, поручује нам наратор, то што нико не може сазнати, свезнајућа прича може „[...] ми знамо у чему је била ствар [...]“; „Знамо јер нам свезнајућа прича то казује“. Као што мит „зна све“ и ништа му није неприступачно, тако и Андрићева прича, као да је продужена рука мита, продире свуда и „зна све“. Јер мит је, вели један аутор, „свезнајућа свемоћ“. Први пут и употребљава тај термин.

¹³ Иво Андрић, „Слепац“, *Летопис Матице српске*, Нови Сад 1975, књ. 416, 6, стр. 538.

Митско се у књижевности новијег времена јавља не само као ризница искуства и литерарно подстицајних симбола него и као претекст за нову фантастику која се разликује од класицистичке и романтичарске. Митско-фолклорну фантастику су посебно популарисали јужноамерички писци.

У Андрићевој прози има елемената који га чине својеврсним претечом данашњег мапијског реализма (коришћење фолклора, „провала“ акаузалности), али уз очување класично-реалистичке обликоване норме, што се може сматрати и специфичним али и парадоксалним. У многим „неомитолошким“ (Е. Мелетински) делима XX века тачка гледишта која произлази из мита није једина тачка гледишта у тексту, као што ни линија приповедања која се ослања на мит не мора бити једина линија приповедања у делу. То је случај и са Андрићевом прозом, посебно са романом *На Дрини ћуприји*.

Егземпларни јунаци и парадигматичне ситуације митске провенијенције, понављање и повратност као онтолошки, историјски, природни и композициони принцип, уверење да суштина ствари пребива у пореклу ствари исказано и концептуално („Разговор са Гојом“) и чином приповедања, творе митску димензију Андрићевог дела, посебно у једном слоју проза тематски везаних за прошлост. Томе ваља додати и „свезнајућу“ причу као основ у разумевању живота појединачног и општег.

ДЕЛО СА ДУГОМ ГЕНЕЗОМ ЗРЕЊА

Проклета авлија, обимом невелико Андрићево дело које ћемо једноставно назвати „повест“, према мишљењима која преовладавају, у самом је врху наше прозне књижевности. Према Б. В. Томашевском, у руској терминологији назив *повест* даје се приповедању средњег обима, на граници новеле и романа.¹ Немајући намеру да дефинишемо родовску припадност *Проклете авлије*, да утврђујемо границе између новеле и романа, о чему постоје неусаглашени, различити теоријски ставови, напоменућемо да Андрић досад није ниједну од својих већих композиција назвао романом. Оно што одсуствује из *Травничке хронике*, *На Дрини ћуприје* и *Госпођице*, нема разлога да буде присутно ни у *Проклетој авлији*. Можда је то стога што се не само у приповеткама него и у већим Андрићевим композицијама унеколико задржавају својства првобитне ситуације приповедачке уметности, а верност тој првобитности обавезује на доследност и у избору техничких родовских ознака.

Бројем издања на нашим и страним језицима *Проклета авлија* је једно од најчешће објављиваних дела домаће литературе и код нас и у свету.

¹ Б. В. Томашевски, *Теорија књижевности*, Београд 1972, стр. 272.

За разлику од Андрићевих проза објављених непосредно после Другог светског рата, које су примане су уважавањем али и са уздржаношћу идеолошке провенијенције, ова повест, објављена први пут 1954. године,² у време ослобађања од догми социјалистичког реализма, прихваћена је одмах и недвосмислено као домет изузетног значаја. Трагика људске егзистенције више није била на списку табу тема, а „оптимистичка перспектива“ више није сматрана обавезним, окрепљујућим напитком за малодушне у посусталом социјалистичком друштвеном организму.

Критика је још једном афирмисала стару тврдњу да је ниво тумачења условљен нивоом стварања, да књижевност има онакву критику какву заслужује. Фонд критичке уметности нагло је нарастао у присуству овог дела. Отада, готово током две деценије, продубљиван је читалачки и критички доживљај *Проклете авлије*; написане су и антологијске странице. Свеједно, слојевитост овог дела, мирна лепота његове постуре и полифонијска загонетност његових значења биће и даље предмет есејистичке радозналости; отуд и ова студија.

Изнећемо неке спољне околности ове повести. Има знакова да су прве скице *Проклете авлије* настале још крајем двадесетих година века. У једном тексту о Андрићу, Бранко Лазаревић наводи да је *Проклета авлија* започета 1928. године, за време ауторовог службовања у Мадриду.³ Трагови Џемовог и Ђамиловог присуства сачувани су на листовима с печатом и патином времена, с на-

² Матица српска, Нови Сад, стр. 92.

³ Бранко Лазаревић, „Андрићев комплекс“, у књизи *Иво Андрић*, Институт за теорију књижевности и уметности, Београд 1962, стр. 332.

живима мадридских хотела у заглављу. Инспирација, кажу, не бира ни време ни место, а не пита ни за елементарну приправљеност оруђа.

Користимо овај податак да бисмо истакли како *Проклета авлија* спада међу дела са дугом генезом зрења у којима се сабира и згушњава искуствени материјал целог једног живота — пример колико упечатљив, толико и познат јесте Гетеов *Фауст* са вишедеценијским стажом кристализације у ауторовом бићу. Такође знамо да је *Проклета авлија*, пре но што је добила свој завршни облик, кренула путевима конвенција које је сам аутор већ освојио; замишљена је као хроника широких токова попут *На Дрини ћуприје* и *Травничке хронике*, са сижејним жариштем у животној драми Џем-султана и сплетом замршених историјских околности које су је пратиле. Као да у сфери духа нема идеје која, напуштена од једног, не бива прихваћена од другог, без знања и договора: роман о Џем-султану објавила је тринаест година после појављивања *Проклете авлије* бугарска ауторка Вера Мутафчиева.⁴ Неко са балканског граничног сечива, што традиционално дели Исток и Запад, морао је одговорити на провокацију једне историјске судбине, која је, поставши објект политичке и државничке манипулације, постала и грађа за распиривање ватре чарки између двеју цивилизација.

Ток Џем-султановог живота сведен је у *Проклетој авлији* само на епизоду: првобитна стваралачка намера је коригована, дело је темељно преобликовано, а коначна структура прихватила је у прочишћеном виду неке од опсесивних мотива

⁴ *Случајат Џем*, Софија 1967; у ранијим периодима Џем је био нека врста „јунака нашег доба“ о коме је много писано све до краја XVII века.

Андрићеве прозе. Временски распон у коме је дело сазревало указује на дубљу логику овог сажимања и жртвовања квантитета. Екстровертна тенденција доживљаја и виђења једног исечка историје, са аутентичним јунацима који унеколико обавезују на поштовање њиховог реалног пута, уступила је место интровертној тенденцији присног сажимања елемената сопствене визије човека и света. Било би претерано тврдити да је *Проклетавлија* резиме четрдесетогодишњег литерарног испитивања човекове судбине. Ипак, у извесном смислу, у односу на Андрићеву прозу која претходи, *Авлија* делује кондензованошћу песме из круга велике поезије. И то баш оним слојем који организује најдубља метафизичка значења.

Албер Тибодје сматра да „У целокупном делу сваког великог писца има једно дело које врши функцију дубоке поруке и које се понаша као матична ћелија“;⁵ имамо више разлога да таквим темељним делом сматрамо *Проклету авлију*. Овде се учестано јављају неки од средишњих, опсесивних мотива ауторове прозе. Кривица у друштвеном, индивидуално-психолошком и метафизичком смислу; идентитет личности и њено несвесно саобраћавање једном већ заснованим моделима који јој претходе, преузимањем архетипских облика понашања; кружни карактер људске акције одређен неминовношћу „вечног понављања“; истина прошлости, фиксирана причом, легендом, митом, као делујући процес и одредница људског понашања која укида разлике у временским нивоима; страх као покретач двосмерног карактера људског деловања, одбране и напада; ирационалност дру-

⁵ Албер Тибодје, *Историја француске књижевности*, Сарајево 1961, стр. 305.

штвених институција и државног поретка; прича као кутак људске реалности који одржава етичку свест и своди билансе нашег деловања, и који је заснован у отпору према хронолошком времену; веродостојност приче која је део колективног сећања и која може да послужи као епистемолошка метафора; изменљиво и неизменљиво у стварности историјског процеса и света. Сам казамат, тамница — што Авлија у ствари јесте — јавља се од ранијих радова, *Ех ponta*, „Поручника Мурата“, „Искушења у ћелији број 38“, „У ћелији број 115“, „На сунчаној страни“, „Сунце“, „Први дан у сплитској тамници“, „Заноси и страдања Томе Галуса“, као аутору присан имагинативан облик, који се реализује и буквалним заснивањем тамничког амбијента, и метафоричним асоцијацијама, у опису предела или у свести појединаца.

Сетимо се само *Травничке хронике*, где је несумњиво присутан један, рекло би се, клаустрофобичан поглед пред којим се, често, све затвара док се предели света неодољиво сливају у модел тамнице. „Травничка рупчага“; „влажна магаза где се живи тешко, без части и правде“; „оловна тишина пустиње“; „уска долина, пуна влаге и промаје“ као „апсански ходник“; „тесна и дубока раселина“. И изван *Травничке хронике*, у врло сличним семантичким нијансама, нижу се карактеристични доживљаји простора: „узак, безимен простор“ — „стиснут и укочен као гробница“, „влажна јазбина“, „сабијен и затворен простор“.

У тамничким оквирима као да погодују сви услови за испољавање „граничних ситуација“ које вуку на шпицеве трагике људске егзистенције. Рекли бисмо да је тамница један афективан Андрићев архетип који се често јавља у свему што носи обележја његове имагинације.

Поменуте приче из ранијег периода посебном силином развијају склоп збивања у тамничким оквирима, који нам асоцира каснији, употпуњенији склоп збивања у Авлији. То се нарочито односи на прозу „У ћелији број 115“, у којој сцена не-станка утамниченог младића, кога одводе незна-но куд, сасвим одређено делује као скица оног што се дешава једном другом младићу, Ђамилу из *Проклете авлије*. Ево те сцене из прозе „У ћелији број 115“:

„Једног дана неко је на шетњи у дворишту сазнао да је младић одведен из затвора, као тежак болесник, али нико није знао куда. Још једном се тада повела реч о њему и његовој болести, али је разговор брзо угаснуо, јер није налазио хране. Над високим младићем склопило се време као мутна вода и однело га из ћелије број 115, далеко у неповратно.“⁶

Посебно карактеристичан доживљај тамнице као апокалиптичког наноса, који макар и кратко-трајним притиском загађује токове будућности, налазимо у прози „Поручник Мурат“:

„Да човек после проведе и двадесет година на робији, прва ноћ коју је провео у затвору остаће у његовој свести издвојена и незаборављена, као нека робија у робији. Те прве ноћи човек се савија и ломи, бори и мири, без измирења, са том необичном људском установом. Те прве ноћи многи сагледа оно друго лице живота од кога занеми за цео век и обневиди за све остало.“⁷ Синдром тамнице укотвљен је у имагинацији нашег писца, и ми бисмо без већег напора могли откривати много-

⁶ Иво Андрић, „У ћелији број 115“, у књизи *Кућа на осами*, Сабрана дела, књ. XIV, стр. 249.

⁷ У књизи *Кућа на осами*, Сабрана дела, књ. XIV, стр. 340.

бројна видљива или прикривена испољавања тамничког искуства.

Поред лирских проза *Ex Ponto* и *Немири* које су већим делом и настале у аустроугарској тамници у Првом светском рату, тамничком искуству посвећено је и више Андрићевих песама које нису објављене за пишчева живота. Затворска расположења исказује и „Балада о Редингу“ Оскара Вајлда коју Андрић преводи у затвору додајући белешку „Марбуршка тамница“ 4. X 1914.

О вези *Проклете авлије* и „тамница његове младости“, коначно, проговориће и сам аутор: „Тамновање у мариборској казниони омогућило ми је да обележим основни круг и осенчим средишњу линију за ову приповест. Да ли би било *Проклете авлије* да није било оне неме и безосећајне ћелије у Марибору? То ја не знам, писац је најмање поуздан извор на којем је могућно проверавати такве ствари.“⁸

Занимљива је околност да причу о Авлији казује један привилегован приповедач у Андрићевом делу, који је по многим реалним и симболичним елементима прототип митског казивача, чији је глас тако присан нашем писцу, јер излаже сачувану мудрост наслеђа. Фра Петар, „чувен сахачија, пушкар и меканик“, није само „аутор“ доживљаја Авлије него читавог циклуса прича које обележјама епохе гравитирају ка Авлији, а истовремено у потпуности обликују и јединствен, етички оплемењен лик казивача. Врста је неопходности да Андрићево дело буде обележено таквим ликом: „неко“ присан и отеловљен, емисар вести „из далека“, спона у непрекидном ланцу прича-сведочења суд-

⁸ Љубо Јандрић, *Са Ивом Андрићем*, Београд 1977, стр. 271.

бине, морао је да се појави као пишчева идеална пројекција древног приповедачког медијума. Колективно наслеђе, прича старине, добија тако пуну конкретност у својој замршености, открива путеве, дилеме и заблуде свог настанка и преношења, уз помоћ сведока који на лицу места решава загонетку. Тако се мит „ствара међу нама“, а већ је пословично поверење које Андрић има у приче, у древне легенде, колективне творевине искуства, духа и маште народа. Фра Петар јесте стожер приче (без њега ове повести не би ни било), он јесте *porte-parole* мудрости наслеђа, али он није, то ваља истаћи, онај који нам причу представља у коначном облику. Постоји „неко“ ко приче Петра, а и других сведока живота у Авлији сређује дајући им коначан облик (и сва симболичка усмерења).

Однос према предањима и легендама, који бисмо могли схватити и као начело поетике, оставља трагове, понекад и врло дубоке, у структури Андрићевог приповедања.

Многи искази у Андрићевом делу потврђују значај и вредност легенде. Подсетићемо на неке најкарактеристичније.

„Као у најдревнијим легендама, које су увек и највећа људска стварност [...]“⁹

„Народ је за њу везао легенду, као што је све што му је свето и драгоцено затворио у легенду и чувао у њој.“¹⁰

„Али сам дошао до једног негативног закључка: да наша лична мисао у свом напору не значи

⁹ Иво Андрић, „Његош као трагични јунак косовске мисли“, *Есеји II*, Сабрана дела, књ. XIII, стр. 9.

¹⁰ Иво Андрић, „Раја у старом Сарајеву“, *Јавност*, Београд 1935, год. I, бр. 3, стр. 51–54. У овом запису је реч о православној цркви (под Турцима) за коју се не зна кад је саграђена, а помиње се у XVII веку.

много и да не може ништа; и до другог, позитивног: да треба ослушкивати легенде, те трагове колективних људских настојања кроз столећа, и из њих одгонетати, колико се може, смисао наше судбине.

Има неколико тачака људске активности око којих се кроз сва времена, споро и у финим наслагама, стварају легенде. Збуњиван дуго оним што се непосредно дешавало око мене, ја сам у другој половини свога живота дошао до закључка: да је узалудно и погрешно тражити смисао у безначајним а привидно тако важним догађајима који се дешавају око нас, него да га треба тражити у оним наслагама које столећа стварају око неколико главнијих легенди човечанства. Те наслаге стално, иако све мање верно, понављају облик оног зрица истине око којег се слажу, и тако га преносе кроз столећа. У бајкама је права историја човечанства, из њих се да наслутити, ако не и потпуно открити, њен смисао. Има неколико основних легенди човечанства које показују или бар осветљују пут који смо превалили, ако не и циљ коме идемо.

Легенда о првом греху, легенда о потопу, легенда о Сину човечијем, распетом за спасење света, легенда о Прометеју и о украденој ватри“ [...]“¹¹

„Народ памти и препричава оно што може да схвати и што успе да претвори у легенду. Све остало пролази мимо њега без дубљег трага, са неом равнодушношћу безимених природних појава не дира његову машту и не остаје у његовом сећању.“¹²

¹¹ Иво Андрић, „Разговор са Гојом“, *Есеји I*, Сабрана дела, књ. XII, стр. 25.

¹² Иво Андрић, *На Дрини ћуприја*, Сабрана дела, књ. I, стр. 27.

„Босанске касаве и вароши пуне су прича. У тим понајчешће измишљеним причама крије се, под видом невероватних догађаја и маском често измишљених имена, стварна и непризнавана историја тога краја, живих људи и давно помрлих нараштаја. То су оне оријенталне лажи за које турска пословица вели да су истинитије од сваке истине.

Те приче живе чудним, скривеним животом [...] Можете да живите месецима у некој босанској касави па да не чујете ни једну од њих право и потпуно, а може вам се десити да случајно заноћите негде и да вам, за једно вече, испричају и три и четири такве приче, и то од оних посве невероватних које највише казују о месту и људима.¹³

„Стога бих желео да тежиште овог кратког излагања поставим, као што је по мом мишљењу право и умесно, на разматрање о причи и причању уопште. На хиљаду разних језика, у најразноличнијим условима живота, из века у век, од древних патријархалних причања у колибама, поред ватре, па све до дела модерних приповедача која излазе у овом тренутку из издавачких кућа у великим светским центрима, испреда се прича о судбини човековој коју без краја и прекида причају људи људима. Начин и облици тога причања мењају се са временом и приликама, али потреба за причом и причањем остаје, а прича тече даље и причању краја нема. Тако нам понекад изгледа да човечанство од првог блеска свести, кроз векове прича само себи, у милион варијаната, упоредо са дахом својих плућа и ритмом свога била,

¹³ Иво Андрић, „Прича о везирином слону“, у књизи *Немирна година*, приповетке, Сабрана дела, књ. V, стр. 41—42.

стално исту причу. А та прича као да жели, попут причања легендарне Шехерезаде, да заваља крвнике, да одложи неминовност трагичног удеса који нам прети, и продужи илузију живота и трајања.

Можда је у тим причањима, усменим и писменим, и садржана права историја човечанства, и можда би се из њих могао бар наслутити, ако не и сазнати, смисао те историје. И то без обзира на то да ли обрађују прошлост или садашњост.¹⁴

Иако наведени одломци немају вредност кохерентнијег теоријског става а понегде припадају Андрићевим књижевним јунацима (Гоја), уочљива је заједничка основа која од ових разматрања ипак чини целину. Такође је уочљиво да се гледишта нису битно мењала у великом временском распону тако да постоји сличност у схватању легенде имагинарног Гоје (1935) и схватању приче у беседи коју је Андрић одржао примајући Нобелову награду (1961).

Уздање у значај легенде, приче, народног стваралаштва уопште, изразито је појачано у епохи романтизма, а на својеврстан начин је обновљено у XX веку. Хердер је био један од зачетника идеје о народном стваралаштву као дубоком изразу аутентичног живота прошлости и духа нације. Хердеров следбеник био је и један од Андрићевих узора, Вук Караџић. У време романтизма истиче се да је народ творац митова и да је народно стваралаштво и уметност, и својеврсна историја, и еманација његове бити. Посебну улогу у томе, као и у „неомитологизацији“ у уметности XX века, имао је Р. Вагнер који је, као и Андрићев Гоја, сматрао да је мит поезија најдубљих виђења и истина универзалног карактера. Вагнер је сма-

¹⁴ Иво Андрић, „О причи и причању“, *Есеји I*, Сабрана дела, књ. XII, стр. 66—67.

трао да је мит уметничко дело народа. Сем хердеровског гледишта о значају усмене књижевности народног стваралаштва, код Андрића је изразито и поимање архетипског у древним причама. Тај слој открива „неколико тачака људске активности“ које могу осветлити не само пут који смо превалили него и циљ коме стремимо. Тако оно што се догодило открива смисао оног што јесте и оног што ће бити. На овом схватању заснива се циклична визија времена и историје у неким Андрићевим делима.

Андрић употребљава термине *легенда*, *бајка* и (древна) *прича* не бавећи се родовским особеностима „једноставних облика“, али је очевидно да су легенда и бајка за њега нешто слично ако не и исто, и да су и једна и друга обухваћене појмом *прича*. А *прича* је могућност говора самог, изворна човекова моћ дочаравања стварности, односа и веза у њој. Ту причу ствара митопоетски импулс и она човеку служи да се одређује према свету, брани од света, да укида свет и да превазилази условљености свог положаја.

Говорећи о „неколико основних легенди човечанства“ које откривају смисао човековог положаја, Андрићев Гоја говори о легендама, а онда у истом контексту истиче да је „у бајкама [...] права историја човечанства“. Очигледно је да се овде ставља знак једнакости између легенде и бајке, као што је очигледно да се смисао који је приписиван бајкама у „Разговору са Гојом“ преноси у стокхолмској беседи на *причу* — у *причама* је „права историја и њен смисао“. Ако се мит не помиње, то је стога што Андрићево (Гојино) схватање легенде и древне приче укључује у себе и мит.

Није у питању специфична употреба термина, још мање непознавање терминологије: разлике између појединих видова једноставних облика традиционалног стваралаштва као што су мит, *прича*, *легенда*, *бајка*, *предање*, *скаска* и слично нису довољно јасно обележене ни у стручној литератури.

Сажету анализу (не)прилика у нашој терминологији дао је Светозар Петровић.¹⁵ Као што нема амбицију да одреди родовску посебност легенди, тако Андрић нема ни амбицију да прецизира употребу термина у различитим контекстима. Међутим, ваља нагласити да се и у његовим исказима о легендама уочава разлика између „главних легенди“, оних које се свијају око „неколико тачака људске активности“ и за које се још каже да су „основне легенде“, „најдревније легенде“, и легенди које „највише казују о месту и људима“, које су „стварна и непризнавана историја тога краја, живих људи и давно помрлих нараштаја“, нека врста примитивне историје. Прве су матрица и путоказ људске судбине, универзалне у бити, док друге у мањој или већој мери имају локални значај.

Андрићево схватање легенди као израз потиснутог, несвесног, као пројекције скривених а трајних жеља („све што је драгоцено и свето пребива у легенди“) одговара ономе што су Фројд и његови ученици Абрахам, Ранк, Риклин и други откривали у миту, схватајући његову грађу као грађу сна. Фројд је показао да основне тежње човечанства, које се огледају у разним веровањима и различитим емотивним стањима, имају извор у интрапсихичким конфликтима који се са онтогенет-

¹⁵ „Pojam književne terminologije“, у књизи *Priroda kritike*, Zagreb 1972, стр. 208—235.

ског становишта протежу до нашег раног детињства, а са филогенетског до наших далеких предака. Те основне тежње обликују усмерења индивидуалне и групне психе. Податак о прошлости чини будућност предвидљивом управо због трајности поменутих конфликта.

Са тог гледишта имају посебан значај и Јунгова схватања. Легенде постају пројекција свет потиснутог у оном смислу у коме Јунг сматра да је целокупно астролошко сазнање човека традиционалних друштава само пројекција његовог притајеног бића: „Као што су се на небо пројектовале констелационе слике, тако су се сличне и друге фигуре пројектовале у легенде и бајке или у историјске личности“.¹⁶

Народно памћење задржава реалан догађај највише два или три века, а затим легенда, ослобођена реалног догађаја, живи као самосвојан облик усменог стваралаштва.

Однос према предањима и легендама, у коме препознајемо и темељна поетичка начела, оставља трагове, понекад и веома дубоке, у структури Андрићевог приповедања. О томе је досад писано мало; налажене су мотивске сличности између појединих Андрићевих текстова и народних предања, као што је, на другој страни, налажен и претекст историјске архивске грађе. О хомологији структура између Андрићевог приповедања и усмене књижевности није говорено.

Занимљив покушај да се пронађу структурне подударности учинио је критичар Милослав Шутић.¹⁷ Он је народну приповетку „Чардак ни на

¹⁶ Карл Г. Јунг, „Структура душе“, у књизи *Динамика несвесног*, Одабрана дела К. Г. Јунга, књ. I, Нови Сад 1977, стр. 243.

¹⁷ М. Шутић, *Андрићеви „Олујаци“ — извор и структура*, Дело, Београд 1968, XIV, бр. 12, стр. 1397—1414.

небу ни на земљи“ упоредио са Андрићевом новелом „Олујаци“. Обиље метафоричних сугестија обликује простор Олујака као лебдећу тачку изван и изнад земље, доиста неку врсту чардака ни на небу ни на земљи, а изобличени свет који настањује тај простор налик је на чудовиште што „дузи и лети“, змаја. Јунак ове приче, Мудезировић, који доводи лепу и богату девојку из околине Мостара, изгледом и делањем подсећа на змаја који отима лепотицу, док покушај њеног брата да је ослободи подсећа на поход јунака из бајке који хрли у сусрет искушењу и иницијацији. Шутћ се користио и аналогијама из других народних умотворина, „Стојше и Младена“, „Баш челика“ итд. Анализа успешно предочава ликовне и структурне подударности народне бајке и Андрићеве приче. Међутим, критичар није узео у обзир то да је веза између „Олујака“ и „Чардака ни на небу ни на земљи“, која му изгледа непобитна, само рефлекс саодноса Андрићевог приповедања и темељних начела усмене књижевности уопште.

Јер, како нас упућује Рене Етјамбл,¹⁸ усмена књижевност служи се суженим регистром парадигматичних ситуација и ликова-модела: њој је потребан само „мали број модела, граничних и симболичних ситуација: „браћа-непријатељи“, „зачарано острво, борба са змајем, силазак у пакао“.

Специфично и конкретно у колективној иминацији обликује се према важећем и постојећем. Тако се догађаји претварају у парадигматичан догађај, а личност у егземпларну личност. Сувешне појединости се одстрањују, историјско време се релативизује. Јунаци који постају егзем-

¹⁸ René Etiemble, *Littératures laïques, Histoire des littératures 1, Encyclopédie de la Pléiade*, Paris 1955, p. 45.

пларне личности, попут нашег Краљевића Марка, укидају границе времена, прелазе из века у век и јављају се и онда кад их није могло бити. Значајна структурална подударност између митова и прича и легенди огледа се у схватању времена, у егземпларности јунака, у парадигматичности догађаја.

Елијаде пише: „[...] чак и кад постају „литерарни текстови“ издвојени из својих ритуалних матрица и митских темеља, велики број бајки, апологија, прича, легенди, шалјивих прича прихвата на свом нивоу улогу мита. Као и митови, сваки предмет усмене књижевности открива ситуацију-тип и такође изграђује облик реалности или људског понашања као модел за опонашање. Усмена књижевност примитивних народа [...] представља један низ ситуација-кључева, оних који одређују укупност људске судбине“.¹⁹

Приче и легенде које се преносе усменим путем имају понекад порекло у писаној, „ученој“ књижевности као што је случај с романом о Александру Великом, неким верзијама *Амора и Психе*, хагиографским легендама. Али и ту, као и у причама и легендама које су потекле из усменог казивања, уочавамо како историјске личности преузимају одлике и понашање митских хероја, а историјске ситуације егземпларних митских збивања. Историјско деловање Александра Великог саображава се легендама о Хераклу, Тезеју, Аргонаутима. Поход на Индију постаје ситуација-кључ, освајање бесмртности. Рат постаје иницијацијска битка против змајева и демона.

¹⁹ Mircea Eliade, *Littérature orale, Histoire des littératures 1; Littératures anciennes, orientales et orales, Encyclopédie de la Pléiade*, Paris 1955, p. 9.

Узајамна зависност мита и једноставних облика који су произишли из мита омогућавају да схватимо у којој је мери Андрићево дело, ослањајући се и на локализовано и етнологизовано традиционално стваралаштво, суштински ослоњено и на мит.

Однос према усменом наслеђу навео је Андрића и да прихвати дубља одређења усмене књижевности, посебно када је реч о типским ликовима и ситуацијама. Сваки примерак усмене књижевности — под чиме подразумевамо конзервисан збир културних традиција који се преноси усменим путем — настоји да створи једну ситуацију-тип и да од једне реалности или једног понашања створи модел за опонашање. У томе, облици усмене књижевности следе митску мисао. Велики број прича и легенди што круже светом некада су и биле „истините приче“, митови. Многе бајке, приче, апологије, легенде еманциповале су се од своје митске основе али су, на свом нивоу, задржале функцију мита.

И народно памћење открива сагласност са усмерењима митске мисли. Оно прихвата историјску личност или историјски догађај знатно их преображавајући, и то тако што их приближава архетипским моделима.

Генетички, литература исходи из мита, а фолклор је међупростор, карика што спаја литературу и мит. Тако приповедачка проза настаје из приче (сказа) и херојског епа, драма и донекле лирика су кореном у ритуалу, народним светковинама, религијским мистеријама. Прича (скаса) и херојски епос, као и древни видови театра, истовремено су и облик укидања и облик настављања мита. Ве- за с митом успоставља се не само непосредним

обраћањем миту већ и преко поменутих „кана-
ла“²⁰ што се односи и на Андрићев случај.

Посебно је наглашена тежња прозне књижев-
ности да у складу с дубоком људском потребом
ствара модел, узор који се може подражавати, а
ту се митска мисао јавља као значајан посредник.
Назрети свој лик у огледалу давно отиснутог мо-
дела, осећати над собом заједнички свод егзистен-
цијалног одређења, поседовати механизам који нас
објашњава уз помоћ објашњеног, ходати по трагу
„живљених живота“, елементи су старе човекове
игре у трагању за идентитетом са коренима у ими-
тативној магији. Христ даје неколико запажених
примера оваквог понашања потхрањујући неута-
жену човекову потребу да спозна извесност једном
већ обликованог идентитета, негде одсликаног, и
који се може преузети. „Јер сам вам дао пример
да бисте ви чинили као што сам ја вама чинио“,
... онај ко верује у мене чиниће такође дела ко-
ја сам ја чинио.“

Једно својеврсно митско предање о браћи-не-
пријатељима, као и неколико ликова архетипске
конституције, у средишту су *Проклете авлије*, а
и Петар, који казује причу о Авлији, такође има
својства митског казивача. Поред *Проклете авлије*
у његовом приповедачком билансу још су при-
поветке „У воденици“, „Чаша“, „Шала у Самса-
рином хану“ и „Труп“. Карактеристично је да се
прича „Труп“, објављена много пре *Проклете ав-
лије*, по хронологији догађаја наставља на ову:
Проклета авлија завршава се Петровим прогон-
ством у Акру, а у „Трупу“ се излажу збивања у
Акри. *Проклета авлија* и „Труп“ уједно су две
Андрићеве прозе смештене на врелу источних ле-
генди, у Малој Азији.

²⁰ Елеазар Мелетинский, *Поэтика мифа*, с. 277.

Показаћемо да је Петрово виђење Авлије у
много чему одређено целовитошћу његове кон-
ституције; повлашћени приповедач, пошто је учи-
њен целовитим књижевним ликом, није лишен ни
многих специфичних ограничености. *Проклета ав-
лија* се на многим местима претвара у фигуралну
расправу о аутентичном и лажном у вербалном
искуству, о сведочењу виђеног и сведочењу путем
наслућивања, о конституцији, реалним и надре-
алним моћима приповедача. Стога ћемо повремено,
у иманентној анализи, поменуте приче Петро-
вог циклуса разматрати као међусобно повезане
делове. Занимљиво је да код нас, колико је мени
познато, ниједном није објављен као посебна књига
цео циклус Петрових казивања, у који би била
укључена и *Проклета авлија*. То је међутим учи-
њено у једном од три луксузна издања Андриће-
вих дела, која су под покровитељством Шведске
академије наука објављена на француском, нема-
чком и италијанском. У француском издању на-
лазимо потпуни циклус Петрових прича.²¹ Мада
сам на овим издањима сарађивао (на предлог Ан-
дрића) као писац предговора,²² ја такву сугестију
нисам дао. Међутим, концепцију француског из-
дања сматрам умесном и вишеструко оправданом.

²¹ Ivo Andrić, *La Cour maudite*, Editions Rombaldi, Paris 1965 (садржај: *Проклета авлија*, „Труп“, „У воденици“, „Чаша“, „Шала у Самсарином хану“)

²² Petar Džadžić, *La vie et l'oeuvre de Ivo Andrić* (Ivo Andrić, *La Cour maudite*, Editions Rombaldi, Paris 1965, p. p. 27–70)

Petar Džadžić, *Leben und Werk von Ivo Andrić* (Ivo Andrić, *Wesire und Konsuln*, Carl Hanser-Verlag, München, S. 23–55)

Petar Džadžić, *La vita e l'opera di Ivo Andrić* (Ivo Andrić, *Ex ponto e altre opere*, Fratelli Fabbri editori, Milano 1968, p. 23–57)

ОД ПЛЕМЕНА АВЕЉЕВОО ДО АХБАБА

Ево, тако је: човека ретко налазиш
свуда је
неко ко ће брата спремити под
земљу.

(Ипувер, Опомена египатског мудраца)

Нервозно испричана Ђамилова прича о страдалнику Џему — коју „неко“ сређује — одмах подразумева два јасно издвојена слоја: један припада историји а други миту („Откако је света и века“ [...]). Овај други слој у пуном је дослуху са једним од најживље негованих мотива усмене књижевности — „браћа-непријатељи“. Ова два слоја у међузависном су односу на тај начин што је историјски догађај интегрисан у слој митских збивања.

Легенда о „браћи-непријатељима“ постоји одискона и на свим меридијанима. Пару браће-непријатеља у митским предањима претходио је пар који су сачињавали јунак приче и његов пратилац, што у социолошком смислу обележава рудиментарни облик групе. Чланови тога пара се допуњују. Сапутник допуњује, употпуњује, дограђује јунакову личност, понекад и уз супротстављање, изражено у блажој или оштријој форми. Пример из класичне литературе су Дон Кихот и Санчо Пан-

са. Деловање пара — јунака и његовог сапутника у митским предањима открива широк распон узајамних односа, од идеалног слатања, и привременог или трајног супротстављања, до непријатељства и издаје. Извесне, некад дубље некад мање приметне супротности увек су присутне. Гилгамеш симболизује екстравертног типа, а његов верни Енкиду интровертног. Вешти, свестрано способни Прометеј има уз себе плашљивог, поводљивог Епиметеја који се, у страху од Зевса, жени Пандором, а последица тога је пуштање злих духова из кутије у коју је Прометеј с напором успео да их затвори. Митски близанци — Диоскури Идај и Линкеј — супарници су Кастора и Полукса. Ахил има свог оданог Патрокла, али ту је и њему супротстављени Хектор.

Библијске приче као да садрже све нијансе у односима између јунака и његовог пратиоца: Јован је вољен и до краја веран ученик, Петар се у једном тренутку одриче учитеља, а Јуда га издаје.

Говоримо о овоме, јер у циклусу Петрових казивања која, напоменули смо, у много чему следе моделе усмене литературе наилазимо на неколико врста парова. Најпре, то су Бајазит и Џем — „браћа-непријатељи“. У приповеци „Труп“, то су Хафиз и његов брат, али не као браћа-непријатељи. То су браћа која, као Кастор и Полукс, настоје да притекну у помоћ један другоме. Брат спасава Хафиза, извлачи га из руку руље коју предводи једина жена над којом се „Ватрени Хафиз, крилати Хафиз“ сажалио. Даље, два конституционално различита типа приповедача, Петар и Хаим, чине специфичан пар који се допуњује. Идентичан је однос између Петра и приповедача, „бледог, пресамићеног Турчина“ из „Трупа“, који и по типу приповедања и по физичком изгледу

готово да је истоветан са Хаимом. Хаим и Заим, чија се имена на неки начин римују, и који сачињавају пар по заједничкој склоности према причи, која повремено прелази у брбљање, у расудо опсервација, привидно на истој равни, у суштини су две супротности. Хаим је видовњак, његове „тамне перцепције“, и кад нису у свему истините, одговарају визионарском виђењу. Заим је брбљивац који се за осећање ниже вредности искупљује прозирним причама о својој моћи, угледа, слави, у неком животу пре Авлије. Хаим и Заим — за Платона је фонем А одувек имао нешто значајно и велико, а фонем И нешто сићушно. Та два слова стоје овде једно поред другог.

Код спорадичних личности, парови бивају на упрошћен начин уочљивији, њихова усмерења израженија. Заим, мали митоман, има своју противтежу у човеку атлетског стаса; они су и гласовно у супротстављеном односу. Најзад, обли човек женског гласа и мршави садист, два следника целата који делују у Тамиловој самици, такође су пар са заједничким циљевима, мада по изгледу и начину говора различити.

Египатска прича о два брата први је литерарни текст из старог Египта познат у Европи.¹ Овај рукопис је настао поткрај XIX династије (1345—1200. пре н. е.) и обликује тему браће супарника — Анубиса и Бате — користећи мотиве немештог језика, божанског зачећа, метаморфоза: губећи живот, млађи брат Бата постаје бик, дрво, човек. Два брата у ствари носе света имена: Анубис је Ануп, бог мртвих, са главом шакала (претка пса, двојника човека-ловца), док Бата, „душа земље“.

¹ Документ је познат под називом *Papyrus Orbineu*. Припадао је Енглескињи Е. Orbineu, а сада се налази у Британском музеју.

носи име једног бога који се касније појавио у египатском пантеону. Ова два божанства са именима из кинополиса, града паса, настављају тему „браће-непријатеља“ Сета и Озириса.

У египатској причи, Бата репрезентује доброг бога, семе уринито у земљу што даје плодове, дух прве половине године. Анубис, старији брат гонилац, инкарнација је Сета, страшног управљача, црне свиње, који влада другом половином године.

Непријатељство међу браћом и братоубиство постојан су и учестан митолошки мотив, тако да речи једне Текојанке упућене Давиду готово да представљају опште место: *А имаше слушкиња твоја два сина, па се свадише у пољу, а не беше никога да их развади, те један удари другога и уби га. Зара и Фарес свађали су се у мајчиној утроби, као уосталом и Јаков и Исав. Један палестински мит, који се може поредити са митом о Каину и Авељу или о Исаву и Јакову, открива, попут многих сличних, заједништво садржајне инспирације и става. Усоус и Хипсоураниј, полубогови, синови посвећених блудница које су занеле са Пиром и Флоксом, непрекидно су се сукобљавали. Ловац Усоус открио је како се прави одећа од коже, у чему подсећа на Каина и Исаву. За Хипсоуранију се каже да је измислио шатор од рогозине, чиме подсећа на Јовила од кога „се народише они који живе под шаторима и стоку пасу“ (Књига постања), такође на Авеља који је био пастир, као и на Јакова који је био кротак човек „и боравио у шаторима“.*

Нема сумње да је предање о Каину и Авељу једно од егземпларних кад је реч о мотиву „браће-непријатеља“: постоје тумачења према којима би ова два брата супарника могли бити верзије митских јунака Агенора и Бела. Агенор и Бел, синови-

-близанци Посејдона и Ламије, рођени су, наводно, у Египту, одакле је Бел изагнао Агенора. После тога, Бел добија друге близанце, Данаја и Египта, чији се сукоб продужио кад су Данајеве кћери убиле Египтове синове. Поменули смо сличан сукоб два друга пара близанаца: браћу Диоскуре Кастора и Полукса и њихове супарнике Идаја и Линкеја, и тако унедоглед. Као што се види, нема краја причи. Извесно је да дубљи реалитет влада овим апокалиптичним односом међу људима који су у најближем крвном сродству. Двојица супротстављених представљају ако не два пола у животном опредељењу, оно бар две различито усмерене јединке, најчешће и два различита професионална опредељења.

Знамо да је Авељ био пастир, Каин ратар. Љубомора којом је Каин примио Господов поглед на Авељев „принос“ (није ли принос овде симбол обдарености!) доводи старијег брата до срице чији је резултат убиство — обдарени су кратко-веки. Налазимо тумачења према којима и само име Авељево означава кратак дах, ништавило, пролазност, тугу, а у старохебрејској митологији и предање према коме је Авељ другорођени Евин син коме је она предсказала ран и несрећан завршетак. Овоме би највише одговарао начин на који је легенда о браћи-непријатељима изложена у Проклетој авлији, нарочито кад је у питању други, млађи и „несрећнији“ брат: „Други је сушта противност његова. Човек кратка века, зле среће и погрешног првог корака, човек чије тежње стално иду мимо оно што треба и изнад оног што се може. Он у сукобу са старијим братом, а сукоб је неминован, губи унапред битку“²

² Проклета авлија, стр. 58.

У митским верзијама сукоб браће-непријатеља најчешће није отеловљен као сукоб међу појединцима: реч је о групама, или о типу људи, о мноштву које се сврстава под један амблем — космолошки, астролошки, радио-професионални, етнолошки, расни. У утроби Ребекиној ударају деца једно о друго, туку се у ствари, а кад се збуњена мајка обраћа Господу, заплашена интраутеринским синдромом непријатељства међу браћом, овај јој говори: *два су племена у утроби твојој, и два ће народа изићи из тебе; и један ће народ бити јачи од другог народа, и већи ће служити мањему*. Из њене утробе излазе Исав, ловац и ратар, и кротки Јаков који је боравио под шаторима. Позната су њихова супарничка надмудривања, у којима долази и до класичног мотива замене личности, при чему пристрасна мајка, Ребека, игра значајну улогу; отац даје благослов једном сину мислећи да га даје другоме — Јакову мислећи да га даје Исаву. Благослов је карактеристичан и гласи: *Народи ти служили и племена ти се клањала! Био господар браћи својој и клањали ти се синови матере твоје! Проклет био који тебе успроклиње, а благословен који тебе узблагосиља! Односи међу браћом подразумевају нечију надређеност и нечију подређеност; господарство и јарам; слуганство које рађа тензију и жељу за ослобођењем*. Ево како говори Исак своме сину Исаву: *Али ћеш живети од мача својега, и брату ћеш својему служити: али ће доћи време, те ћеш пошто се наплачеш срушити јарам његов с врата својега*.

Имамо и пример из наше епике, тренутак у коме Краљевић Марко убија брата Андријаша.

Ако узмемо као пример две велике теме модерног европског театра, на које нам скреће пажњу Рене Етјамбл, ону о Дон Жуану и ону о Фау-

сту, уочићемо како су се поступно скидале наслаге анегдотског и историјског да би се конституисали архетипови у којима препознајемо две велике жеље белог, цивилизованог човека: *libido cupiendi*, *libido sciendi*. А овим двома мирно можемо додати и трећу, јер *libido dominandi* подразумева истовремено и донжуански и фаустовски мит.

У мотиву „браће-непријатеља“ сукоб је константа; агонски дух је константа; неминовност победе једног, најчешће старијег је константа. Шта чини аксиолошку подлогу, непосредно или алегоријски изражену, једне и друге стране, понекад је подложно различитим тумачењима, иако сам чин деобе полази од принципа раздвајања „светлог“ од „тамног“.

Помињање константе митског предања долазе до изражаја и у Проклетој авлији, а аксиолошки вид сукоба сугерише се у већ наведеном цитату о млађем брату, човеку кратког века, зле среће, погрешног првог корака, човека чије тежње стално иду мимо оно што треба и изнад оног што може. Назиремо да је реч о племену неприлагођених животу. О племену које губи битку, јер му је стран корак стварне и у односу на живот победничке акције. То племе пропада упркос „лепим даровима неба“. Начин на који се одвија сукоб браће у *Авлији* наговештава и дух древног спора: *vita activa — vita contemplativa*, што ће каснија анализа унеколико учинити јаснијим. Као да се поставља вечито питање на које нема одговора: „Како да се измире два непомирљива света, свет мисли и свет акције“.³

Шта чини рационалну психолошку димензију и реалитет сукоба међу браћом? Алфред Адлер

³ Иво Андрић, *Његош као трагични јунак косовске мисли*, Есеји II, Сабрана дела, књ. XIII, стр. 27.

анализовао је својства прворођеног и другорођеног брата означивши елементе из којих се може развити трајно непријатељство — „[...] у првенцу (ћемо) наћи црте које га обележавају као чувара реда. Такви људи имају своје сопствено, нарочито високо поштовање моћи, како своје сопствене, личне моћи, тако и појма моћи уопште. За првенца је моћ нешто што се по себи разуме, нешто што има важности и што се мора показати на делу. Не може се порећи да такви људи редовно имају и неку конзервативну црту.“

Код другорођених тежња за моћи и надмоћи налази се у једном нарочитом нијансирању. Они стоје као запета пушка, великом жестином теже за првенством [...]

На ту слику живо подсећа легенда о Исаву и Јакову [...] Његов циљ (циљ другорођеног) може да буде тако високо истакнут да он од тога пати кроз цео живот, и његова унутрашња хармонија нестаје као последица тога што је превидео праве чињенице живота у корист неке идеје, неке фикције, неког безвредног привида[...]“⁴

Луј Корман⁵ држи да ривалство међу браћом спада у „природан поредак ствари“ који не представља ништа изузетно, и да је то психолошка датост којој се мора отворено гледати у очи.

Митска предања само су на свој спонтани начин партиципирала у познијим рационалним анализама откривајући реалитете бића, изворне путеве и странпутице егзистенције у оном што их

⁴ Алфред Адлер, *Познавање човека*, Београд 1934, стр. 182—183.

⁵ Louis Corman, *Psychologie de la rivalité fraternelle*, Bruxelles 1970. У овом делу однос непријатељства међу браћом је свестрано размотрен са психолошког становишта.

истински и одискони карактерише. Вратимо се још једном Ђамиловој причи о злосрећном Џему, односно о „браћи-непријатељима“. Рекли смо да је та прича казана језиком суве хронике, извештаја који делују као слово законика, без напона субјективног доживљаја. То није приповедачки језик који подразумева унеобичавање, метафоричност, лични угао. То је језик којим се излажу освештате чинице. Ако под стилем подразумевамо комуникативни минимум и мању или већу меру експресивних модификација, ова прича у причи на нултом је степену писања, она представља причу „без стила“. Историјско се укључило у архетипску статистику и тако добило своју савременску димензију.

Прича о Џему и Бајазиту, дакле, очигледно подлеже „двострукој мотивацији“ о којој је било речи у Уводу. Један ниво мотивације остварује се у склопу историјских датости. Други ниво мотивације, који превазилази историјски оквир, укључује ова збивања у митску матрицу, у древно предање о „браћи-непријатељима“.

Мало је личности већег историјског значаја које су послужиле Андрићу као модел за литерарно обликовање. А и кад има таквих личности, њихова улога је у Андрићевој прози епизодна. Изузетак је славни потурица Омерпаша Латас, главни јунак истоименог недовршеног романа.

Џем султан из Проклете авлије је епизодан лик, а то исто могло би се рећи и за Мехмедпашу Соколовића, великог везира Турског Царства и зачетника подизања моста на Дрини. Значај ових епизодних ликова у структури романа, међутим, не може се мерити само бројем страна које су им посвећене. Животни пут Џем-султана дат је само на неколико страница, језиком који је близак сти-

лу хроника и летописа, али Џем као актер велике теме о „браћи-непријатељима“ намеће своје присуство и кад је јасно његово одсуство. Колико год да је поистовећење Ђамила са Џемом, рационално гледано, изазвано шизофреним расколом, толико је на митској равни књиге изведено из митологеме умирање-васкрсење, што значи из обнављања већ постојећег. Са тог становишта, Џем се наставља у другима.

Двострука мотивација — видећемо у поглављу *Кад и како* — два питања у *Прокленој авлији* — може се применити и на друге догађаје и личности у књизи. Два упоредна тока која се узајамно преплићу, заснивају и Ђамилов лик.

За Ђамилов потпуни живот, дакле, онако како се он обликује у структури приче, не само оним што се у њему реално збива већ и оним што му реално претходи, а такође и оним што открива ирационалне нити митског порекла, могли бисмо рећи да постоји детерминација двоструког и двосмерног оквира: једног који сеже у прошлост *in illo tempore*, у неизвесно време зачињања егземпларне приче о браћи-непријатељима, и другог који је Ахбабовим присуством заснован у садашњости. Првом, „позадинском“, одговарају реченице са стране 83: „Откако је света и века постоје, и непрестано се поново рађају и обнављају у свету — два брата-супарника“. Другом, актуелном, одговарају реченице са стране 12, где младић врши унутарње припреме да би почео да прича причану причу. „И сада, док гледа његов (фра-Петров — прим. П. Џ.) гроб у снегу, младић у ствари мисли на његова причања.“ Карактеристично је да бисмо спајањем почетних синтагми ових двеју реченица добили: „Откако је света и века, И сада...“

Од тренутка када Ћамил долази у Авлију, Хаим и Петар сведоче о оном што ће се са јунаком збити, померају причу његовог живота унапред, ка „актуелном“ оквиру, где ће је прихватити Ахбаб. Видели смо да постоји и оно што се са Ћамилом већ збило, историјат његовог претходног живота који укључује и његове стварне и могуће претке, и ту се као обавештен извештач јавља опет Хаим. У даљој позадини Ћамиловог живота, а у непосредној вези с њим, јесте страдалничка одисеја Џем-султанова. А та одисеја опет је само „у новом и свечаном облику прича о два брата“.

Нема сумње да је у средишту Проклете авлије прича „о Ћамил-ефендији и његовој судбини“; али та прича почиње тек у другој трећини повести. У самој тој причи се, опет, скоковито и без хронолошког реда мешају планови који причу воде ка њеним почецима, неодређеним, као што смо видели, и ка њеном крају, такође неодређеном, као што ћемо видети.

„Логичан“ хронолошки редослед, са становишта централне личности, главног јунака „повести“ био би:

- Древна прича о два брата.
- Прича о два брата „у новом и свечаном“ руху — обрачун између Бајазита и Џема.
- Трагична сторија о животу, лудилу и самоубиству Ћамилове мајке, Гркиње која се из недољубљивих разлога удаје за много старијег Турчина, Тахир-пашу, изазивајући презир код својих сународника.
- Ћамилова фиксираност на мајку, његов љубавни пораз, друговање с књигама, подвајање његове личности и поистовећење са Џем-султаном.
- Тамновање у Авлији и сусрет са „биографима“, најпре са Хаимом, а затим и са Петром,

који ће, употпунивши биографију догађајима у Авлији, пренети причу Ахбабу.

Оваква композициона шема јасније би истакла „штафетну технику“ настанка, грађења и ширења приче усменим преношењем. На почетку је анонимни приповедач који артикулише егземпларну причу о „браћи-непријатељима“; њега не можемо именовати, име му је легија; можемо означити многобројне варијанте обрасца, што смо учинили. Петар и Хаим дограђују причу. Најзад, Ахбаб, пишчев заступник, прихвата све нити приче, али се ничим не истиче да јој он даје коначан облик.

Таква композициона шема била би логична кад би главни јунак Проклете авлије био и носилац приче о Авлији. Носилац приче је међутим Петар, и он гради причу према редоследу којим поједине њене елементе уочава или сазнаје. Тако је створена композициона структура у којој почетак главног тока приче пада у другу трећину повести и, опет, у којој тај почетак није и стварни почетак „приче у причи“, а ни њен крај није никакав стварни крај. С друге стране, Ћамилов крај не поклапа се са крајем Петрове приче о Авлији, а Петров крај са крајем целе повести. Ништа се не одвија линеарно, већ у круговима који као да наткриљују један други и изниче један из другог. С дубљим разлогом, видећемо.

Тако понекад стичемо илузију о томе да, идући ка извору приче о Ћамилу, идемо ка утоци, и обратно: путеви ка оном што смо назвали позадинским, односно актуелним оквиром приче о Ћамилу, заиста су вишеструко испреплетани. Позиција повлашћеног приповедача, Петра, одредила је и композициону структуру повести.

Сада ћемо видети да је и Ахбаб свестан тога и да он коментарише Петрову причу реченицама

(у којима налазимо многа и дубока симболичка значења):

„Ти одломци се нису увек настављали тачно и редовно један на други. Често би, настављајући причање, понављао оно што је већ једном рекао, а често би опет отишао напред, прескочивши добар део времена. Причао је као човек за ког време нема више значења и који стога ни у туђем животу не придаје времену ни редовном току времена неку важност. Његова прича могла је да се прекида, наставља, понавља, да казује ствари унапред, да се враћа уназад, да се после свршетка допуњава, објашњава и шири, без обзира на место, време и стварни, стварно и заувек утврђени ток догађаја“.⁶

Могли бисмо помислити да је Ахбаб сређивао овако несређено приповедање. Међутим, са становишта реалне хронологије свесног и несвесног живота главног јунака Тамила, ми доиста видимо како се прича стално наставља, понавља, казује ствари унапред, враћа се уназад; како се допуњава, објашњава и шири, без обзира на место, време и стварни, стварно и заувек утврђени ток догађаја.

Архетип „браћа-непријатељи“ јавља се и у Андрићевој приповеци „О старим и младим Памуковићима“.⁷ Два брата су у сукобу, а откривамо да су и њихови преци били у истом таквом сукобу. Архетипска принуда захватила је и њихове потомке: они већ у дечијем добу кроз игру исказују став који их поистовећује с претходницима. Такво понашање наратор приче објашњава једном народном мудрошћу, опаском која у ствари истиче

⁶ *Проклета авлија*, стр. 7—8.

⁷ *Књижевност*, Београд 1948, год. III, бр. 3, стр. 149—163.

снагу архетипског усмеравања: „[...] давно су казали да мртве душе проговарају из дјеце“.⁸

Приповетка „О старим и младим Памуковићима“ још једном нас упућује и на Андрићеву везу с народном епиком. Велика митска парадигма „браћа-непријатељи“ има снажан одраз у поезији јужнословенских народа. Извршена је подела песама овог круга на пет група и то са становишта заплета, посредничке улоге споредних личности и самог мотива заваде. О томе опширно пише Маја Бошковић-Стули у студији „Балада о Марку Краљевићу и брату му Андријашу“.⁹ Она анализира и многе друге народне песме у којима је сукоб браће основни мотив као и у овој о Марку и Андријашу.

Трговачка породица Памуковића је поприште сукоба „браће-непријатеља“ према већ утврђеној парадигми (однос Бајазит—Џем у *Проклетој авлији*): на једној страни је старији, прилагођенији животу и вичнији акцији Никола, док је на другој страни млађи брат Филип који губи битку. „Знало се да браћа не говоре, да ни у једном послу не могу да се сложе, да не ручавају заједно и да се ни на заједничкој вечерњој молитви не налазе [...] Све се то знало, али све то није могло да објасни толику и тако слепу мржњу каква је са сваким даном све више растављала браћу.“¹⁰

Митска парадигма „браћа-непријатељи“ не подразумева никакву физичку сличност или близаначку морфолошку истоветност браће. Међутим, постоји велики круг митова о браћи-близанцима, међу којима је и позната легенда о браћи Диоску-

⁸ Исто, стр. 162.

⁹ Маја Бошковић-Стули, *Usmena književnost kao umjetnost riječi*, Zagreb 1975, стр. 7—32.

¹⁰ „О старим и младим Памуковићима“, стр. 150.

рима, Кастору и Полидеуку. Митови о близанцима деле се на митове о браћи-близанцима, близанцима брату и сестри, андрогиним близанцима, као и на зооморфне близаначке митове. Подгрупа о браћи-близанцима подразумева митове о браћи-непријатељима и митове о браћи која се заједнички боре и излазе један другоме у сусрет.¹¹

За разлику од пара браће Бајазит—Цем у коме су видне само разлике и то на свим нивоима, братски пар Филип—Никола нагиње близаначкој варијанти браће-непријатеља. „Они су били истог стаза и узраста и уопште су личили један на другог као две половине расечене јабуке [...] све исто: ход, говор, поглед. Плаве очи, ледене и сјајне, фина уста која се ретко отварају, јаки бркови и оштре обрве, бујна коса, са вечито немирним Памуковића чуперком на темену.

И та два толико слична човека, упућени један на другог, јер је Памуковића кућа сад на њима почивала, нису се могли ни у чему сложити, него су се у свему сукобљавали, у свему одбијали и узајамно тровали мржњом без граница.“¹²

Најзад Филип, „веселник“ који „одувек срља у своју пропаст“, нетрагом нестаје, одлази у неку земљу „из које се не враћа“ и умире тамо. Приказ Филиповог одласка дат је на карактеристичан начин: он као да тоне некуд, у неки подземни свет. „Одјахао је жустро низ обалу Миљацке, као да тоне у њој. С леђа му је изгрејавало сунце.“¹³ А у том часу брат Никола чека да „онога доле нестане заувек“.

¹¹ В. В. Иванов, „Близнежни мифы“, Мифы народов мира, т. I, с. 174.

¹² „О старим и младим Памуковићима“, стр. 150.

¹³ Исто, стр. 152.

По уходаној схеми андрићевског виђења стварности, за разрешење животних питања и других замршених околности садашњости, обраћамо се прошлости. Тамо нас чека одговор подразумеваан синтагмом „увек исто“. Кад једна слушкиња која је дуго радила у Памуковића кући и која има дуго памћење прича о прошлости, видимо да сукоб између Николе и Филипа никако није само сукоб између њих двојице, да постоји породични модел установљен незнано кад и неизвесно где. Породични модел лако прикључујемо помињаном „вечном“ обрасцу о коме Андрић у *Проклетој авлији* каже: „Откако је света и века постоје, и непрестано се поново рађају и обнављају у свету — два брата супарника“.

Идентичан сукоб у истој породици пре Николе и Филипа збио се између старијег брата Петра и млађег Матана. И Матан, као и Филип, после сукоба одлази у земљу из које нема повратка. Пошто је у прошлости „увек исто“, радња приповетке преноси се у „будућност“. На сцени је Николин син који се као и деда из овог породичног клупка мржње међу браћом зове Петар. И он има брата.

„Нипошто неће да води брата са собом кад изиђе на улицу, међу децу. Неће да учествује у игри у којој му је и брат. Избегава на све начине да се заједно с њим врати кући.“¹⁴ У часовима игре и доколице Петар *увежбава* сцену Филиповог одласка из куће Памуковића.

Тако се све врти укруг, а заједничку одредбу њиховог понашања делимично даје наратор: „Увек су старији настојали да „леме“ млађе својим бесмисленим и тешким тиранисањем а млађи одговарали својим исто тако бесмисленим и упорним пр-

¹⁴ „О старим и младим Памуковићима“, стр. 161.

косом".¹⁵ Наратор овде не види или неће да види деловање архетипских регулатива: њему је стога бесмислено оно што има дубок и древни смисао.

Малиновски утврђује да мит и легенда стварају моделе с распрострањеним утицајем.¹⁶ Легенда о браћи-непријатељима је такав један модел који траје и који се репродукује.

КАД И КАКО — ДВА ПИТАЊА У ПРОКЛЕТОЈ АВЛИЈИ

На самом почетку прозе *Проклета авлија* сучавамо се са ликом загонетног, анонимног младића, који у монашкој ћелији свог тек умрлог пријатеља фра-Петра, мајстора каже и причања, старог нашег знанца из неколиких Андрићевих приповедака, евоцира његову причу о двомесечном тамновању у Прокленој авлији, затвору крај Стамбола, док два трома, равнодушна фратра сређују покојникову заоставштину. Младић је лик без особености и идентитета, а и без одређеније функције у причи. О њему не познајемо ништа, или готово ништа. Представивши нам се на начин обзирно штур и недовољан, младић је једноставно и пуко присуство, неко ко остаје у сенци, непримећен и без жеље да се наметне, иако баш њему дугујемо заматак и гранане необичне приче о Прокленој авлији. Ускраћена су нам сва ближа одређења: он је само један поглед и једно сећање.¹

¹ Колико је флуидно то присуство анонимног младића, за кога не знамо ни ко је, ни откуда је, ни како изгледа, чак ни шта га доводи до Петровог болесничког и самртничког узглавља, и у којој је мери потцртана тежња да неопходност његовог присуства буде равна одсуству, показује и есеј др Ива Видана о *Прокленој авлији*, објав-

¹⁵ Исто, стр. 151.

¹⁶ Бронислав Малиновски, *Магија, наука и религија*, Београд 1971, стр. 94.

Стављен међу заграде, физички и генетички, младић развија филм Петровог памћења. „Осенчен мишљу о смрти“, он евоцира збивања у Авлији, о којима је „фра Петар причао више и лепше него о свему осталом“. Загледан је кроз решетке Ђелије, које ће такође бити симболичан и реалан оквир Петрове приче о Авлији. У читавој овој прози, човеков поглед уперен „на свет“ пробија се кроз решетке, сва људска становишта допиру до нас са оне стране решетака.

Младићев поглед на другу страну, на простор, уоквирен делић света који се види кроз решетке, усредсређен је на „време“ које сасвим одговара његовом тмурном расположењу. Зима је, доба нестајања и гашења живота, бела покривка спаја небо и земљу у јединствену оловнобелу пустињу, „снег је замео све до кућних врата и свему одузео стварни облик, а дао једну боју и један вид“.² Сасвим је мало незаметених људских трагова. Вире само врхови неколиких крстача, и још се румени белина, помешана са иловачом, око свеже Петрове хумке. Овај контемплативни поглед као да намеће једну асоцијацију: писац није хтео да нас лиши присуства тог Младића (одредба која по правилу долази уместо имена) који има толико везе са тамницама *Ex pona* — и тамо кроз решетке пуца недоглед једноличног зимског пејзажа — из Ђелије број 38 и број 115, као и са другим тамницама, реалним и симболичним, у Андрићевом књижевном делу. Тог младића препознајемо баш по

љен у књизи *Непоуздани приповједач*, у коме аутор брка безименог младића са младим фра-Растиславом, једним од двојице фратора који срећују Петрову заоставштину. Др Видан није у томе једини.

² *Проклета авлија*, стр. 5.

томе што нема уобичајене знаке распознавања, што је сведен на духовно присуство.

Кад се младић, то класичном приповедачком реду да онај ко диже завесу има и да је спусти, још једном појави на последњим страницама повести да би поновио ритуал посматрања и доживљавања истог пејзажа — пејзаж то је свет, рекли би романтичари — и даље са ненаметљивошћу субјекта који себи не придаје значај и чије је присуство привидно сведено на функцију оног који „даје реч“, предео више није баш исти предео. Пустош је продубљена, пред деловањем елемената природе нестали су и последњи трагови људског присуства. И руменило око гроба, и врхови крстача. Бела незаситост пустиње прогутала је све. Небо и земља, састављени, стегли су омчу простора.

Људска топлина „ванвременог“ тренутка приче као да је уоквирена не само младићевим присуством него и материјализованим присуством реалног времена као процеса. „Ја сам време које, наступајући, разара свет“, каже Кришна, оглашавајући се као космички бог у Бхагавад-Гити.

Симболична промена која на свој начин доприноси тврдњи да је литература у знаку виђења живота као процеса који води ка смрти.

Између те две слике једног истог, али динамички обликованог пејзажа младић открива околности Петрова сужањства у Авлији. Он уводи званице, а сам се склања за кулисе.

Исти овај младић, у истом амбијенту Петрове Ђелије, и са истим статусом lika без имена, обличја и порекла — сенка која прати причу и која је својим присуством озвучава — на сличан начин уоквирује и Петрова казивања из приповедака „У воденици“, „Шала у Самсарином хану“, „Чаша“ и „Труп“. Разлика у односу на *Проклету авлију*

је у томе што се младић у поменутих причама Петровог циклуса представља као легитимнији приповедач. Он говори у првом лицу, и непосредно даје реч Петру, док је у Авлији „објектна“ личност о којој се говори у трећем лицу, и која према томе посредно „даје“ реч главном носиоцу приче. У овим приповеткама шкрт, или непостајећи, младићев идентитет допуњује се са два детаља. Сазнајемо да он о Петровом животу доста зна, јер му Петар, приповедајући о свом изгнанству у Акри, у једном тренутку каже: „Има отада много година, и сам знаш [...]“ („Труп“). Сазнајемо, такође, да је он Петров пријатељ, јер му се фратар током приповедања „Шале у Самсаринио хану“ обраћа три пута са *ахбабе*, што на турском значи пријатељу. Пошто у *Проклетој авлији* постоји још један младић, Тамил из Смирне, ми ћемо безименог незнанца, распознавања ради, назвати *Ахбаб*.

Да би постојала, прича мора бити неке испричана. Нека то буде први и привремен закључак који мотивише *Ахбабово* присуство. Поштован је ритуал усмене књижевности која постоји ако слушаоци постоје, и чије традиционалне тековине, најизразитије приказане у *Хиљаду и једној ноћи* и *Декамерону*, налазе широку примену у приповедачкој техници до наших дана. Теоријски термин „уоквирена прича“ (*Rahmenerzählung*) подразумева ону врсту увода у збивања који представља наслеђе усменог казивања. Приповедачка схема уоквирене приче, карактеристична за неке Андрићеве прозе, неодвојива је од народног приповедања. Роман Јакобсон и Пјотр Богатирјов утврдили су да свака фолклорна повед неизбежно усваја онакву композицију какву нуди Толстојева „Смрт Ивана Иљича“, где се решење за-

плета радње појављује пре саме приче. То нам истовремено предочава и првобитну ситуацију приповедачке уметности која је настала из приповедања у затвореном кругу. Приврженост тој приповедачкој конвенцији организовања материјала произлази свакако и из ауторове убеђености у аутентичност, смисао, дубљи значај и трајну вредност баш те првобитности. Са формално-логичког становишта могли бисмо се задовољити образложењем Цветана Тодорова — Структура приче снабдева нас одговором: уоквиривање обелодањује суштинско својство сваке приче. Јер уоквирена прича је прича о причи.³ Да техника приповедања упућује на приповедачеву метафизику, како би рекао Сартр, видећемо касније. Реч иде од уста уху; потребно је учинити убедљивом илузију о томе да се литерарна прича преноси на начин својствен усменом приповедању. За писца који верује у трајна откривалачка значења усмених предања, отеловљени чин њиховог преношења и кад није сврха, свакако је обавеза.

Ахбаб је та сенка, подстрекач приче, уху које слуша.

Међутим то није једини оквир, нити једина „прича у причи“.

На почетку друге трећине дела, кад смо већ дубоко загазили у тамни вилајет Авлије, неочекивано сазнајемо да све дотле испричано јесте само дуга увертира за згуснуту драматику једне нове приче у причи. Повест улази у свој климакс тек са овим наглим приповедачким заокретом. Петрова многобројна, разноврсна, фрагментарна виђења Проклете авлије, живота у њој и људских судбина неразмириво уплетених у тај живот, као

³ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris 1971, p. 85.

да у жижи нове приче треба да добију целовитост, систематичност и смисао.

Дотле, ми смо већ упознати с положајем, видљивим облицима и невидљивим владајућим животним механизмом Авлије, са њеним брзим опипљивим радом — као да је покреће сигурна рука неког закулисног, моћног *homo faber* — на сламању и неуротизовању заточених. Петнаестак зграда повезаних високим зидом унутар кога је огромно, издужено и стрмо двориште посве неправилног облика — Авлија, стециште су разних „раса и народа“, читаве варошице од затвореника и стражара“. Окрутан простор испаштања и тортуре која поткопава темеље бића. Упознати смо и са живљем Авлије, почев од Латифаге кога његови несрећни поданици зову Карађоз, по личности из турског позоришта сенки, и који у овај вилајет као да истински долази из неког мрачног земаљског или неземаљског царства сенки, преко личности које појединоштина свог тамничког живота, речима и изгледом дају овом амбијенту индивидуално обележје, до оних који су само безоблична али стално присутна, збирна људска потенција насеобине.

Тон приповедања открива у овом делу приче Петра као трезвеног и проницљивог приповедача-посматрача, објективног пријемника утисака, који као да не учествује и сам, докраја, у драми збивања. Његов поглед мирно и готово бестрасно слаже детаље у богату картотеку живота у Авлији. Но прави простор не само за посматрачку већ и за учесничку страст тек се отвара. На почетку друге трећине књиге, на страни 30. дознајемо:

„Па ипак, све то као да није било најважније ни заузимало највише места у фра-Петровим сећањима на Проклету авлију, о којој је, у по-

следњим данима свога живота, толико причао младићу поред себе“.⁴

Као у уметности балета, где је сценски аранжман често дуга и подробна припрема за што наглашенији наступ повлашћеног актера, у *Проклетој авлији*, после много припрема, долази време за наступ првог човека приче. На прагу смо збивања која се намећу као „повест повести“.

Почиње да се обликује нова прича у причи која у тексту повести има чак и свој посебан наслов — „О *Ћамил-ефендији* и његовој судбини“.⁵ Све што новој причи претходи сведено је сада на припрему за пети чин трагедије. Пре појаве главног јунака ми смо дуго на буњишту из кога ће нићи црни цвет *Ћамилове* судбине.

На сцену ступа „лелујав лик са фреске“, човек који се јавља у сутон и који је и сам човек сутона, *Ћамил*, дерасиниран турско-грчки мелез, поистовећен са Џемом, екссултаном из XV века, турско-српским мелезом. Пасатист уништене прошлости, садашњости и будућности, човек погрешног корака на раскрсници живота, набеђени политички кривац, али са метафизичким осећањем кривице другачијег, унутарњег кова. Личност без идентитета, изгубљеног реалног Ја, али са једним преузетим Ја, које припада другом човеку, времену и околностима.

Но *Ћамилова* судбина не покреће само осећајан талас у бићу приповедачевом. Фра Петар као да постаје себи недовољан. Врлине проницљивости и искуствене мудрости, рационално сведеног, здраворазумског расуђивања — све оно што чини главна својства Петровог посматрачког дара и ти-

⁴ *Проклета авлија*, стр. 30.

⁵ *Исто*, стр. 40.

пологију његове приповедачке конституције, на једном је поремећено у сигурности својих функција.

Приповедачко огледало које се суверено кретало изабраним простором, и у коме су се непомућено одражавале контуре и суштине догађаја, ствари и људи, губи своја својства рељефне пријемчивости, и као да постаје једнодимензионално.

Мења се Петрова дотле самоуверена перспектива доживљаја. Нешто љуља темељ његове сигурности. Специфична неодређеност крњи јасност његових представа и ствара недоумице. Овај изразито самоуверени приповедач постаје у неким видовима перцепције изразито несамоуверен. Петар као да осећа недовољност свог „огледала“.

Он је, рекло би се, принуђен да тражи ослободу. Јавља се још један приповедач, конституционално сасвим различит од Петра, Хаим, који се Петру најпре сам намеће да би потом био тражен. Добро обавештен Ђамилов биограф, Хаим најпре упознаје Петра са генезом јунаковог личног и породичног живота. Но Петар се уверава да Хаим и у време Ђамиловог боравка у Авлији види више и зна боље, путевима који Петру остају недоступни. Не ценећи Хаима као личност, зазирући од њега и његове неодмерене, распојасане распричаности, Петар ипак прихвата суштину његових заумних виђења као реалност. Ако је он око које добро види оно што се може видети у свету реално присутног и опипљивог, Хаим је очигледно око које више види, па и оно што се не да видети. Он превазилази Петров здраворазумски смисао перцепције реалности. Он је celui qui sait — онај који зна, у нешто окултном смислу те речи. Проклета авлија тако постаје, поред осталог, прича о причи и прича о приповедачима.

И сусрет са Ђамилом, и доживљај ове личности, имају за Петра нешто ошамућујуће. Он осећа да је на трагу нечег значајног, али истовремено и неизрецивог, за њега непрозирног. Осећа да плима стварности, на чијим је таласима допловио Ђамил, има нечег искомског. Наслућује да је Ђамил истовремено и жив лик и концепт који га превазилази. Промене се дешавају у Петру чак и тамо где би се најмање могле очекивати. Тако и Петрово памћење отказује послушност у неколико махсва.

Петар се и сâм бави околностима у којима његово памћење заказује. Скрећући нам пажњу на блокаду своје меморије, он као да нас тера да се питамо за разлог и да одгонетамо загонетку. Шта је посреди?

Већ први сусрет са Ђамилом обележен је необичном заборавношћу. Дознајемо да „Мислећи о њему доцније, много пута, фра Петар није могао да се сети“⁶ времена кад је Ђамил дошао, ни начина на који је дошао. Био је, додуше, то неки „први сутон“, и он је над собом осетио силуету високог, погнутог, на изглед младог човека, који се сместио поред њега учинивши то „без намештања, готово без покрета“, тако да му се „ни дах није чуо“. Време и начин Ђамиловог доласка стављени су у заграде. Он једноставно искрсава. Сем тога, у простору је „без покрета“, „без даха“. Техника Ђамиловог појављивања у овој сцени налик је на технику појављивања неког ко долази из сна, или у сан. На самом почетку делимично нестваран, полуконкретан, полуреалан, он ће такав и остати.

При светлости зоре Петар покушава да се одреди према Ђамилу. Он се „среће“ са Ђамилом пре

⁶ Проклета авлија, стр. 32.

но што се уистину сретне, упознаје се са њим пре
до што га доиста упозна. Поглед му најпре пада
на дошљакове ствари. У њима открива нешто по-
знато и нешто непознато. Књига у којој пове-
зу спада у познато и припада „изгубљеном, људ-
ском и правом свету који је остао далеко иза ових
зидова”: то је нешто „лепо али несигурно као оно-
виђење”. Скупоцено ћебе, које делује као крзно,
спада у непознато.

Али ова двојност, ово нешто познато и нешто
непознато у дошљаковим стварима, одмах постаје
и својство самог власника. Посматрајући Ђамило-
во лице, „другачије од света што се овде могло
очекивати”, лице које први пут у животу види, и
„сјајне од влаге и ватре [...] модре очи”, фра-
-Петру „дође одједном све то познато. Не те, али
такве очи он је већ гледао”.⁷

Размишљајући дошњије о свом друговању с
Ђамилом, Петар ће још закључити да он спада у
људе за које нам изгледа да „смо их вазда знали и
као да су одувек са нама били”. Та двострукост
која од људи, ствари и појава чини нешто присно
и нешто страно, нешто старо и нешто ново, поста-
је наметљива одредница повести. Све што видимо
упућује на нешто виђено, иако знамо да то први
пут видимо. Двострукост узима опсесивне размере.

Déjà vu — нешто већ виђено, а ипак у извес-
ној мери ново намећу нам се у Петровом дожив-
љају дошљака и његовог поседа. Слична неодре-
ђеност карактерисне и однос према дошљаковом
пореклу. „Као и јесте Турчин и није Турчин, али
несрећан човек је сигурно”, каже на једном ме-
сту Петар. Касније Петар сазнаје да је Ђамил

⁷ Исто, стр. 33.

уистину двојаког порекла, мелез: полу-Грк, полу-
-Турчин.

Но и Ђамилов глас у једном тренутку от-
крива карактеристичну двојност: јавља се „као
ехо неког другог, моћнијег гласа”.

Књига из Ђамиловог пртљага учинила се Пе-
тру предметом „несигурним као сновиђење”. Тај
утисак преноси се потом и на Ђамила који и сам
постаје близак сновиђењу. Јављајући се у сутон,
Ђамил остаје човек сутона. И најава и одјава Ђа-
миловог присуства догађају се у сутон, кад ствари
губе јасне обресе конкретности, и у атмосфери са
посебним симболичним нијансама. Сутон је и кад
Ђамила одводе из просторије у којој је смештен
заједно са Петром.

Ђамил се по правилу јавља неочекивано, као
да ниче из земље или пада са неба.

Петар се диже, али одмах застане изненађен.
Са збуњеним и тихим поздравом пред њега је стао
Ђамил.”⁸

Сутон постаје лајтмотив Ђамиловог појављи-
вања али и нестајања, као што и неочекиваност
тих долазака и одлазака постаје константа. Указу-
јемо на још две важне константе: доживљај „већ
виђеног” и карактеристичну а сталну блокаду Пе-
трове меморије када треба да одговори на питање
кад и како се Ђамил јавља. Ова питања остају
без одговора. Петар настоји да се сети, али му то
не полази за руком.

Та два питања — кад и како — рекли бисмо
да су у другим приликама некарактеристична за
Петра као приповедача.

Ритуал Петровог казивања прича анонимном
младићу одвија се у увек истом, симболичном ам-

⁸ Исто, стр. 56.

бијенту монашке ћелије. У њој су поред алата и пушака и многи часовници, а сакупљање часовника пасија је овог чувеног „сахачије, пушкарa и механика“. Пре почетка приче часовници увек откуцавају, иако неуједначено, своје, хронолошко (профано) време. Откуцаји хронолошког времена супротност су једном другом времену, времену приче, пред чијим прагом престаје њихова служба и њихова функција. Изласком из временске околности „in illo tempore“, из митског времена приче, кад је она већ готова, часовници се опет оглашавају да би означили повратак другачијој јави, хронолошком времену. Суочени смо са доста нападно израженим супротстављањем механичког времена унутарњем појму времена, оног „исконског“, које по Хајдегеру води разумевању бића за разлику од „вулгарног времена“. Топло, људско време приче супротстављено је времену-објекту, усаглашеном с механичким временом часовника.

Никад се Петар током причања — изузев у Ђамиловом случају — није запитао кад се збило оно што прича, а његова приповедачка прецизност лако је излазила на крај са оним — како се нешто збило. Зашто би се Петар, питањем *кад*, враћао механичком времену приче које концептуално, природом свог приповедачког одређења одбија? Он, иначе, чак избегава да се одреди и према ширем историјском времену. За збивања у Авлији није нам речено ни којој години, ни коме веку припадају. То је једноставно прошлост, у доста неодређеном смислу те речи.

Видели смо, међутим, да се питања *кад* и *како* намећу Петру од првог сусрета са Ђамилом.

Од тог тренутка, питања обележена прилогом за време *кад* и прилогом за начин *како* постају

опсесивна за Петрову причу, као што постају и сугестија нечег неодгонетнутог, „остатка“ који намеће питања.

„Фра Петар се није право ни сећао *кад* је у ствари почела та прича без реда и краја. Исто тако није одмах ни право приметио тренутак, тешки и одлучни тренутак, у коме је Ђамил јасно и први пут са посредног причања туђе судбине прешао на тон личне исповести и стао да говори у првом лицу.“⁹

„Таквим гласом је једног дана и трена (фра Петар и опет није никако могао да се сети *кад* и *како*!) дотле малоречиви Ђамил почео да прича историју Џем-султана.“¹⁰

Петрова заборавност преноси се и на Ђамила.

„Не знајући *како* ни *откуд* ни *зашто*, он би се предавао својој страсти и тихо и живо, као да се исповеда, говорио [...]“¹¹

У другој прилици, кад Ђамил остаје сам у ћелији:

„У једном таквом тренутку, он сам није знао у ком, чуло се као да споља кључ тражи и налази кључаоницу.“¹²

Постоји време кад је Ђамил дошао. Постоји и начин на који је дошао. Постоји време када је почела његова прича „без реда и краја“. Постоји „тренутак, тешки и одлучни тренутак“ у коме је Ђамил прешао на тон личне исповести. Постоје један дан и трен у коме је почео да прича историју султанову. Постоји и тренутак у коме Ђамил чује како кључ „тражи и налази кључаоницу“. Но, питања *кад* и *како* се збива то што се с Ђамилом

⁹ Исто, стр. 69.

¹⁰ Исто, стр. 57.

¹¹ Исто, стр. 69.

¹² Исто, стр. 75.

збива, остају без одговора — Петар „не може да се сети“. Ставља нам се до знања да нам једно сазнање измиче, а да нам није довољно јасно због чега нам је такво сазнање потребно.

За тренутак ћемо се вратити композицији *Проклете авлије*. Уочили смо да у уоквиреној причи постоји још једна уоквирена прича, прича у причи. Налазимо, међутим, још један „оквир“, и још једну причу у причи. Као да скидајући прстенасти слој за прстенастим слојем долазимо до нуклеуса који читавим својим обимом истискује значења и утискује их у претходне слојеве дела.

Ћамил се у једном тренутку поверава Петру и открива загонетку свога живота. Он му признаје да се поистоветио са екссултаном Ћемом из XV века, да је Ћем султан „он сам“. Цела та нервозно испричана прича о животу Ћемовом, коју „неко“ сређује, у *Проклетој авлији* делује као објективно изложена, суха хроника, заснована на историјским подацима.

Та прича, међутим, има и свој коментар. Ћем губи битку у борби око престола са братом Бајазитом, и то је исходиште његове трагичне судбине. Коментар је следећи: „Откако је света и века постоје, и непрестано се поново рађају и обнављају у свету — два брата-супарника. Један од њих је старији, мудрији, јачи, ближи свету и стварном животу [...] Други је сушта противност његова. Човек кратка века, зле среће и погрешног првог корака [...]“¹³

И каже се још: „То је у новом и свечаном облику древна прича о два брата“.¹⁴ Ћемова историја, дакле, такође је уоквирена древном, митском причом која траје „Откако је света и века“ и која

¹³ Исто, стр. 58.

¹⁴ Исто, стр. 58.

се стално обнавља. У корену ствари је легенда о „браћи-непријатељима“, која у различитим варијантама постоји у предањима многих народа.

Преко Ћем-султана Ћамил се, у конструкцији повести, укључује у митску причу и лозу митских јунака.

Да ли је Ћамил један оживљен архетип? При том, под архетипом подразумевамо — по Јунговим сугестијама — „фигуру“, демона, човека или процес који се понављају током историје и у којима би требало видети резимирану психичку особину безброј догађаја тог типа.

Ако сада саберемо све изложене и анализоване елементе Петровог доживљаја Ћамила — његово сутонско, мистериозно појављивање и нестајање, стално симболично мешање нечег познатог и нечег непознатог, перспективу „већ виђеног“, двојног, у којој чак и Ћамилов глас зазвучи као „јека нечијег чвршћег и сређенијег гласа“, а „лепришави осмех“ „као да га обасјава однекуд споља“ („свака релација са архетипом... делује јер отвара у нама један глас моћнији од нашег“, саопштава нам Јунг)¹⁵ — постаје очигледно да овај јунак измиче оном плану мотивације који карактерише конкретне, реалне личности.

На питања *кад* и *како* није битно да читалац одговори, јер он ипак у Петровој причи добија какав-такав одговор. Битнији је одговор на питање због чега Петар та питања поставља и то тако упорно.

Христолики Ћамил није појава која дође и прође него је „трајање у свету“. Лик архетип је *déjà vu* — већ виђено. Он је, дакле, био, јесте и

¹⁵ C. G. Jung, „La psychologie analytique dans ses rapports avec l'œuvre poétique“, у књизи *Problèmes de L'âme moderne*, p. 378.

биће. Он се јављао, јавља се и јављаће се. То и „блокира“ Петрову меморију. Петар се мучи с Ђамилом, он подсвесно не може (неће?) да тај лик везује за конкретне тренутке појављивања јер битиме изневерио природу лика архетипа. Такав лик је у времену, али не само у једном, конкретном времену.

Све неодређености Ђамиловог лика, његових долазака и одлазака, његових ствари, у функцији су дочаравања архетипског. Како архетипско у јединки или у животу уочава и наша психа (којој та појава или јединка могу бити сасвим непознати) и елементи психе у нама која је старија од нас (којој та појава може бити позната), јављају се помињане карактеристичне двострукости познато (непознато, виђено) невиђено.

Постављајући питање како се Ђамил појављује, Петар нам скреће пажњу на необичне околности које попримају лајтмотивско обележје. Ђамил долази (и одлази) с обавезним сутоном и обавезно неочекивано. Све то потцртава фантомску природу његовог бића и истиче његову посебност. Ђамил своју митску природу до краја открива библијском реченицом Ја сам то поистовећујући се са (несуђеним) султаном, као што се Христ поистоветио с једним другим царем због чега је разапет, јер власт зна само за земаљске, не и за небеске владаре.

Међутим, нема сумње да постоји и други, реалистички план мотивације Ђамиловог лика. Детаљно је приказана његова биографија са трауматичним тренуцима који доводе до коначног подвајања његове личности, до сутона свести и поистовећивања с бившим султаном и бившим човеком, сабратором патником. Шизофреничар конструише приватни универзум који му пружа моћ, као

и мир који му реални свет ускраћује. Догодио се пад са логичког нивоа на пралогички ниво. Трагична инверзија: несвесно је постало свесно, објекат Ђем прешао је у субјекат, у Ђамилово „Ја“. Но указивање на патогене елементе у Ђамиловој личности не значи и оповргавање могућности да се она јавља као продужен садржај легенде, као архетипски модел једног од „браће супарника“. Поменућемо да постоје четири основне категорије снова. У прве три одржава се, каква-таква, веза са свешћу. Четврта припада области чисто несвеснога. То су Велики снови, дубоко уроњени у баштину „колективно несвеснога“. Шизофренија може бити резултат препуштености Великим сновима. И посредством сна, а преко своје фикције Ђема, Ђамил би могао бити изданак племена Авелјевог. („За неке људе шизофренија је предуслов отварања неслућених дубина“, вели Јасперс.)

Ђамил нам је и приказан у лебдећој неодређености налик сну, он се и отеловљује попут спонених судова сна и јаве. Митска личност је од грађе од које су и сни — рекла је Сузан Лангер користећи Шекспира.

У сну немамо идеју о времену, а ни о реалним модалитетима остварења ситуација. А показано је како се категорије простора и времена модификују у сновима на начин који подсећа на укидање времена и простора у митовима.

Питања кад и како могу имати и друго значење, али на истој равни. Пошто на њих нема одговора, једини који се спонтатно намеће био би: незнано кад и незнано како. Незнано кад и незнано како јавила се и егземпларна прича о два брата, као уосталом и већина прича колективног наслеђа, заједно са својим „вечним“, „увек живим“ ликовима. Из групе извире прича без оца.

То значи да је мит већ био ту, пре приче. Он је ту одувек, и истовремено „заборавља“ и вечно обнавља свој почетак.

Уосталом, како духовито примећује један аутор, непотребно је тражити порекло приче у времену, јер је и самом времену порекло у причи.

За питања *кад* и *како* могли бисмо потражити још једно одређење, дато у тексту. *Кад* *Ћамил* на крају и иследницима саопштава своју дубоку истину о идентитету, откривајући да је он — *Џем султан*, именује се једно симптоматично време, одређено у својој неодређености: свеједно, то је први афирмативни одговор: „Негде у току те ноћи изван времена које сунце одмерава својим изласцима и заласцима и изван свих људских односа, *Ћамил* је признао отворено и гордо да је истоветан са *Џем-султаном*...“¹⁶

Тек касније, кад се буде спустила завеса над драмом *Ћамиловог* живота у *Авлији*, *Петар* ће нам открити како он сам, у околностима што као водени вртлог вуку човека на тамно дно, неосетно прекорачује границу јаве, како почиње да му се привиђа. У таквом једном сну опет види *Ћамила* и покушава да га теши, предсказујући му оздрављење. Одговор је: „Не могу ја [...] добри човјече, оздравити, јер ја и нисам болестан, него сам овакав, а од себе се не може оздравити“.¹⁷

У том „правом“ сну, *Ћамил* је најпре *Џем-Ћамил*, а затим само *Џем*.

Тако овај „прави“ сан приповедача *Петра* доприноси мотивацији личности са структуром појаве из сна, *Ћамила-Џема*. Али свестан чињенице да сада прича о „правом“ сну, *Петар* овде нема по-

¹⁶ Исто, стр. 78.

¹⁷ Исто, стр. 88.

требу да поставља питања *кад* и *како* се *Ћамил-Џем* јавио.

Необична, рекло би се непотребна, а, привидно, и несувисла питања *кад* и *како*, која као лајт-мотив обзнањују *Ћамилово* сутонско појављивање и нестајање, у функцији су откривања његове архетипске конституције.

Постоји још једна околност која указује на хомологију структура *Ћамиловог* лика и митских јунака: то је „фантазија рођења“, сплет посебних ситуација које наглашавају (и мистификују) чин рођења, што се најчешће огледа у двоструком очинству, а затим и у удвајањима друге врсте. Међу великим бројем примера карактеристичан је онај из класичне митологије који се односи на *Херакла* чије људско порекло упућује на *Амфитриона*, божанско на *Зевса*. Удвајање се односи и на његово име. Његово људско име је *Алкај*, што значи „физичка снага“, његово надљудско име које му је *Питија* доделила јесте *Херакле*, што значи *Херина слава*. Сличне примере удвајања налазимо у многобројним предањима, као и у *Рамајани*, *Илијади* и *Одисеји*, итд.

Ћамил има своје реално порекло, отац му је угледан турски чиновник, а такође и надреално, преузето његовом фиксацијом: отац му је султан, родитељ *Бајазита* и *Џема*. Двојно је и *Ћамилово* реално порекло: по мајци је Грк, по оцу Турчин. Двојно је и *Џемово* порекло: по мајци је Србин, по оцу Турчин.

ЗАШТО ВАЛИЈА МРЗИ КЊИГЕ

Vita activa — vita contemplativa: поменули смо тај однос као једно од могућих значењских усмерења *Проклете авлије* са ослонцем на легенду уклопљену у повест, па нам податак да је Џем „бујна глава“, да је као млад човек „писао добре стихове“, „знао грчки и читао италијански“, речју био човек књиге, као и његов сабрат и настављач Ђамил, дозвољава да у овом пару видимо представнике неприлагођеног племена поражених, брата контемплативца, одељеног зидом менталних разлика од брата човека акције. Тиме се наравно не исцрпљују значења подстакнута митском причом, а ни легендом у оквирима саме повести.

Џемова изгубљена битка потврђена је историјом; Ђамилова је облик пишчеве имажинације. Карактеристичан је почетак краја изгубљене битке: човек контемплације неочекивано, безразложно и на начин апсурдан долази у сукоб са човеком акције, подаником тоталитарног друштва.

Валија, турски војно-административни старешина једне области, приликом преметачине у Ђамиловој кући открива велики број књига и рукописа.

„Кад је валија угледао гомилу књига, и још на разним страним језицима, и множину рукописа и бележака, он се толико запрепастио и тако наљутио да је решио да на своју одговорност ухапси сопственика и пошаље га, заједно са књигама и хартијама, у Цариград. Сам себи није умео да објасни зашто књиге [...] изазивају у њему такву мржњу и толики гнев. Али мржња и гнев нису тражили објашњења, него су се узајамно подстицали и узајамно расли.“¹

Речено је да валија „сам себи није умео да објасни зашто књиге [...] изазивају у њему такву мржњу и толики гнев“. Тај афекат, који валија сам себи не уме да објасни, остаје неразјашњен у спољњем току Петрове приче. И не само овом приликом. За Петра је, често, много шта „неразумљиво“, „нејасно“ — постоји чак и „неразумевање које само себе не схвата“. Причајући, Петар често одгонета, али оставља и много неодгонетног, понешто и неодгонетљивог. Он влада причом, али не на начин свевидећег и свезнајућег приповедача.

Оно што је у Петровом коментару загонетно, често бива објашњено контекстом приче.

Можемо се запитати: какве су природе валијина мржња и његов гнев, шта је у корену тих емоција које се узајамно подстичу и узајамно расту, стихично, без рационалне контроле, а опет необјашњиво?

Валијина личност преплављена је анксиозношћу — стањем страха и непријатељских агресивних намера које су непосредно произлазиле из тог страха. Анксиозност, која преплављује личност и испуњује је непријатељством и мржњом одре-

¹ Проклета авлија, стр. 47—48.

ђеног смера, најчешће је нереално и неодговарајуће преувеличавање повода који угрожавају наше биће, а често се развија и без икаквог повода. Тај страх, дакле, није објективне, већ субјективне природе. Личност која га доживљава, назире опасности и у невиним подстицајима и често гради одбрамбене бедеме против фантома.

Валијино понашање у наведеној реченици је емоционална реакција на такву „опасност“. Његово непријатељство и мржња тога су кова, а сама Проклета авлија, као и социјални миље у који је она смештена, сасвим су погодан терен за ову врсту изопачења. Реч је о тоталитарном друштву „у ком су сви криви и достојни осуде“.

Стварне намере и циљеви појединаца модификују се у клими неповерења и несигурности, својственој тоталитарном друштву: све води ка поводу, који наводи на обрачун без милости. Тако се догађа да Ђамил, човек који бекством од стварности решава проблем своје менталне стварности, постаје сумњив, затим кривац и затвореник, па кандидат смрти и, коначно, жртва.

Вратимо се валији и његовој мржњи према књигама. Анксиозност није само повремена манифестација његовог бића него дубока и трајна одредница лика, доминанта што хара празнином његовог бића. Целокупна стварност и сав његов живот испуњени су преувеличаним или измишљеним, застрашујућим поводима.

Базична анксиозност налаже да се највећи део енергије троши на обезбеђење своје сигурности, што валија и чини. Стицање моћи је један од начина да се учврсти сигурност, наличје суштинске беспомоћности, да се привидно разреши конфликти: валија такву моћ поседује. И овај ту-

жни, болесни човек држи конце туђих живота у својим рукама.

Против самог Ђамила он нема ништа, и Ђамил је његова случајна ловина. Из Цариграда је стигло циркуларно писмо којим се власти у целој земљи опомињу и позивају да припазе на „смутљивце“, потајне противнике, изазиваче не-реда.

„[...] валија се, као и сваки рђав чиновник, осетио лично погођеним. Изгледало му је јасно да та опомена може само на његов вилајет да се односи, а како у вилајету нема ниједног „случаја“, то онда само на Ђамилов „случај“.“²

Тада долази до „сусрета“ са књигама: дивља и безразложна мржња запечатилa је Ђамилову судбину. Ако су за валију свакодневне, обичне животне ствари, које добро познаје, повод за страх — књиге, са сложеним светом алузија и асоцијација, нов, непознати континент чији садржај и значај тог садржаја нити разуме, нити познаје, који му измиче, повод су за много већи страх. Мржња и бес, нејасни и њему самом, јасни су у контексту његове анксиозне личности.

И валија је одлучио. Ништа не помаже што му многи угледни људи, међу којима и кадија, „учен, старији човек“, објашњавају да је Ђамил „[...] због несрећне љубави пао у неки занос и меланхолију и сав се предао науци и књизи, а ако је у том можда претерао, да на то треба гледати пре као на болест, него као на неко рђаво и злонамерно дело, и да заслужује обзир и сажаљење, а не прогон и казну“.³

Али валија се држи свога. Ђамил, као што знамо, пише и то о минулом екссултану Џему. С

² Исто, стр. 47.

³ Исто, стр. 48.

којим циљем ако то није уперено против садашњег султана и власти? Разговор између валије и кадије се наставља:

„[...] ја нити читам књиге, нит' хоћу да мислим за другог [...] што ја да стрепим због њега? У мом вилајету сваки треба да пази шта ради и говори. Ја знам само једно: ред и закон [...] А чија глава стрчи изнад тога, срубићу је, царске ми службе, па да је мог јединца сина. Ја заноктице једне овде не трпим, па ни ту сумњичаву ученост овог младог ефендије“.⁴

Ћамил не може да се одбрани. Тоталитарна свест му је пресудила. Залуд његова добронамерност, залуд његова истинита прича о себи и некористољубивим, незлонамерним мотивима свога рада. Стварне субјективне побуде замењене су кривом линијом виђења коју истискује жариште анксиозног односа, несрећне свести.

Стварна намера је једно; намера коју тоталитарна свест види у тој намери — друго.

Ова суштина добиће на нижој иследничкој инстанци још драстичнији вид. Иследници захтевају од Ћамила да проговори о „правим“ мотивима свог рада, а њихова убеђеност да такве праве побуде, различите од оних о којима говори Ћамил, постоје — непоколебљива је.

„Ви знате да реч ни кад је у најдубљој шуми изговорена не остаје на месту, а поготову кад се напише или чак и другима каже, као што сте ви по Смирни писали и говорили. Него објасните нам ствар и кажите све [...]“

Све има везе са свим. Ви сте човек учен, али ни ми нисмо потпуне незналице. Не предузима се толики посао случајно ни без неког циља [...]

⁴ Исто, стр. 49.

Дакле, са којим циљем и за чији рачун?“⁵
Младић је пометен. Сломљен, уназађен, оспособљен, неспособан да се и даље брани.

„Кривица и несрећа и нису у неком његовом циљу“, него у том да човека доведу (или да се сам доведе) у положај да га о том испитују, и још овакви људи — хтео је да каже.“⁶

Отпор је узалудан, крај је логичан: Ћамил је учињен безбедним. Не зна се да ли том приликом губи живот или бива стрпан у лудницу, но и једна и друга могућност задовољавају силнике. Он је онемогућен, а то је битно.

Валија, књигомрзац, „тупоглав и болесно неповерљив човек, који је и у сну стрепео да му не промакне нека политичка неправилност, завера или тако нешто“ — објашњен је контекстом свог понашања чак и у елементима које „сам себи“ није умео да објасни.

Овај бранилац „закона и реда“ чини зло, али он није злочинац по свесном опредељењу. Између њега и стварности седам је велова његових ирационалних и погрешних виђења. Он верује у своју правичност и, верујући у њу, верује и у своју непогрешивост.

То што он не зна, и што му никад нико не би ни могао објаснити, зна његов саговорник, учени кадија (судија). Кадија, који је

„[...] из искуства знао како штетни, и по друштво и појединца опасни могу бити људи који због своје ограничености неограничено верују у своју памет и у тачност сваког свог суда и закључка“.⁷

Ако се угасио, Ћамилов живот гашен је рукама пиона једног ухотаног друштвеног механиз-

⁵ Исто, стр. 76—77.

⁶ Исто, стр. 77—78.

⁷ Исто, стр. 48.

ма, иследника чија је функција мање да пита, више да слама. Међутим, од валије креће мора која уништава један недужан живот. Валија не мрзи Тамилу. Страх у валији — страх од кога нема одбране и који се претвара у инструмент жестоке агресивности — пресудио је писцу из Смирне. Човек акције опремио га је у вечна ловишта.

Тамилова жртва има обележја парадигматичне жртве. Кад Андрићев Гоја набраја основне легенде човечанства које нам могу објаснити стварност, две међу њима се односе на тему жртве. Једна је библијска и односи се на жртву Христа који откупљује грехе свих. Друга је античка и односи се на жртву Прометеја који је крао боговима ватру и тако помагао људима.

У приповеци „Исповијед“ фра Марко нас подсећа на корен ствари и на муклу стварност света која погодује погибији невиних: „Сваки дан се ра-запиње син човечији као невина жртва, и то ће се понављати док иједног човека буде на земљи“.⁸

Институцију „жртвеног јарца“ неговали су хебрејски свештеници на дан празника покајања. Убијали су јарца чинећи га „одговорним“ за све грехе Израелаца. На „жртвеног јарца“ требало је да падну греси других, свих.

Није тешко претпоставити да је могућност ослобађања од колективног терета грехова потпаљивањем ломаче за јарца, у хришћанској митологији сугерисао сам Господ. У Трећој књизи Мојсијевој, он поручује синовима Израилевим: „узмите јаре за жртву ради гријеха“.⁹ А потом Арон по упутствима Мојсијевим: „... принесе жртву на-

⁸ И. Андрић, „Исповијед“, у књизи Жеђ, Сабрана дела, књ. VI, стр. 38.

⁹ Трећа књига Мојсијева, гл. 9, 3, Библија, Београд 1952, стр. 95.

родну: узме јаре за гријех које бјеше за народ, и закла га, и принесе за гријех као и прво“.¹⁰ Жртвовање јарца не везује се само за античку и хебрејску митологију. Црни јарац је жртвован и у древној Индији за време празника ватре, приликом шиваистичке церемоније проласка кроз ватру.

Код старих Јевреја разликујемо жртву јарца који, као и многе друге жртвоване животиње, треба да умилостиви бога, од жртве јарца који преузима грехе других, који нас чисти од грехова. Жртвени јарац је најпре оличење зла, а потом је жртва са ореолом светости.

Ако је Христ својеврстан модел „жртвеног јарца“ („Гле, јагње Божије, које узме на се гријехе свијета“¹¹), онда је то свакако и Тамил из Проклете авлије. Поистовећујући се са Цем-султаном, несрећнијим и за живот неспремнијим од два брата који творе митолошку парадигму „браће-непријатеља“, Тамил је понео оптерећења целе лозе племена Авељевог, као што је — а при том потпуно невин — осумњичен за све грехе који се роје пред очима анксиозне и деспотске власти. Нестао је у кафкијанским одајама Авлије због грехова који можда и нису грехови, а који свакако нису његови. „Жртвени јарац“ Тамил је по много чему христолики јунак. Али потпун модел јунака — „жртвеног јарца“, са свим одређењима древне парадигме и свим митолошким референцама, налазимо у прози „Поручник Мурат“.

Нортроп Фрај сматра жртвеног јарца типичном жртвом и за њега употребљава грчку реч *pharmakos*. Таквог јунака види у многим делима савремене и старе књижевности, посебно у прози

¹⁰ Исто, гл. 9, 15, стр. 95.

¹¹ Јеванђеље по Јовану, гл. 1, 29, Библија, стр. 88.

о прогоњеним Јеврејима, црцима и уметницима. Према Фрају, *pharmakos* није ни невин ни крив. Невин је у том смислу што последице у сваком случају превазилазе могућан повод који потиче од њега. Фрај то пореди са узвиком планинара који је изазвао снежну лавину. Крив је, пак, у том смислу што припада друштву у коме је кривица укорењено осећање; што живи у свету где су такве неправде неизбежан део постојања.

„Апокалиптичном“ свету који омогућава постојање и остварење човекових жеља, Фрај супротставља демонски свет ноћне море, бола и човека као жртве. Тако схваћеном „апокалиптичном“ свету припадао би Андрићев књижевни пројект Моста, док би *pharmakos*, жртва, био у непосредној вези с паклом који човек сам ствара на земљи.¹²

У непосредној вези са жртвовањем ради „избављења од грехова“ и митологемом *жртвеног јарца*, Андрић је написао и упечатљиву приповетку „Поручник Мурат“. У дане Хаџи-Лојине буње 1878. године, побуњеницима, да би их примирили, изручују младог поручника Мурата као тобожњег виновника грубих реакција војске према демонстрантима. У оном за Андрића типичном самотничком просветљењу до којег и у *Ex pontu* долази у тамници, млади поручник утврђује неке законитости живота и неумитности друштвеног развоја. Он схвата: „[...] у свима покретима и сударима интереса и веровања, страсти и нагона, тражи се увек жртва, један човек или мали број људи, мање или више кривих или потпуно недужних (то је свеједно, јер у ту сврху они бивају про-

¹² Northrop Frye, *Anatomija kritike*, стр. 54—55, 268—269.

глашени кривима), и док се то не нађе и то те одабране жртве не плате својом патњом или својом жртвом, заљуљане масе и њихове страсти не могу се смирити ни вратити у корито из кога су набујале и прелиле се“.¹³

У наставку приче говори се о жртви не само као неминовности у друштвеним сударима него и као о неминовности грађења. „Да, то су ти велики догађаји, поносни градови [...] и на њима као горде куле и бедеми, велики људи који тим догађајима дају правац и име. А у дну тих кула, у темељима тих бедема узидани су као жртве помирнице овако млади и наивни поручници са својом топлом крви и својом угашеном жељом да несметано и слободно живе свој лепи, једноставни, безимени живот. Несловесни и безазлени курбани, заклани онови који се приносе као жртва сваке године о Курбан-бајраму или на темељима код сваког зидања нове зграде, без којих се ништа стално ни чврсто сазидати не може, али о којима после нико више не зна и не мисли.“¹⁴

Тема жртве и страдања невиних прожима целокупно Андрићево дело. Прича „Поручник Мурат“ остварује продубљену прозну слику невинне жртве којом се искупљују греси других, а роман *На Дрини ћуприја* остварује иницијалну слику тзв. грађевне жртве. Између ова два специфична

¹³ Иво Андрић, „Поручник Мурат“, XX век, Београд, 1938, год. I, књ. 1, бр. 15, стр. 5. У Андрићевој заоставштини нађена је унеколико дорађена и екавизирана верзија приповетке. Карактеристично је да су у ту, дорађену верзију, унесена цира разматрања о жртви. Та верзија је унета у Сабрана дела Иве Андрића у седамнаест томова (Београд, 1981), па су цитати узети из тог издања („Поручник Мурат“, у књизи *Кућа на осами и друге приповетке*, Сабрана дела, књ. XIV, Београд, 1981, стр. 341).

¹⁴ Исто, стр. 344.

примера има много сцена у којима жртвени ритуал — често као права митска церемонија, свечано откривање старог у новоме — бива подробно описан, што се нарочито добро уочава у сцени Радисављевог погубљења. Ритуал жртвовања је свечаност, празник. Понавља се сцена првобитног жртвовања и тако се ступа у везу са сакралним временом. Конкретно жртвовање на тај начин постаје свето — празник жртвовања. Постоји јасна веза између сакралног, ритуалног и празника, а мит се јавља као сценариј празника путем обнављања „преседана“, првобитности. Основа речи празник указује у многим језицима на везу са светим. Ритуал жртвовања захтева посебно место и време.

Митски карактер жртвовања као свечаног чина недвосмислено се подвлачи у роману *На Дрини ћуприја*. Просторија је „сјала загрејана и свечана“.¹⁵ Људе је захватило „свечано узбуђење“. Преобразила се и зграда у којој се догађај одиграва „[...] то што је омркло као убога и неугледна зграда порасло је одједном, проширило се и изменило“.¹⁶ Све треба да истакне посебност ситуације: „свечано“ узбуђење у „свечаној просторији“ прожето је и „нарочитом тишином“. Абидага, Плевљак, Радисав и остали су сада учесници у безброј пута изведеном митском сценарију, па укочености и крутости нестаје, њихове кретње постају једноставне и лаке, укупност њиховог држања је у функцији егземпларног понашања: „кретали су се и говорили као глумци“.¹⁷ Простор непосредног ритуалног збивања делује магично и на ширу око-

лину. „[...] свечано расположење проширило се на цео простор око грађевине.“¹⁸

И вешани Срби у сценама вешања из *Травничке хронике* понашају се „као људи којима је много стало да учине све што је до њих да ствар тече у реду: обојица су усредсређени и мирни, мирнији и од Цигана и од ма кога од гледалаца, само замишљени и брижни, толико брижни да им ни давленички грчеви нису могли да потпуно збришу са лица тај израз далеке и тешке бриге“.¹⁹ Каже се: „далеке и тешке бриге“, а само три стране пре наведене, опет једно андрићевско, „исто“, стање описано „истим“ речима: „[...] то су били само брижни људи, обузети мислима о некој далекој бризи [...] Њих као да се није ништа тицало ово што се ради и виче око њих“.²⁰ Опет иста одсутност и усредсређеност на неку *далеку бригу*. То је нагонска окренутост жртве *далеком* извору патњи овог реда, ритуалу жртвовања и његовој неопходности, претходницима. У предсмртним часовима, поручник Мурат рационалним дискурсом продира у *далеко* залеђе које обликује и његову судбину.

Свечано обележје ритуала жртвовања у *Травничкој хроници* прелама се кроз доживљај младог Француза Дефосеа. „Стегнутих вилица, свесно решен да и то види својим рођеним очима, потресен, али у једном свечано мирном расположењу, младич је гледао два издигнута лика.“²¹ „То тешко и свечано расположење држало га је још дуго.“²²

Кад се у роману *На Дрини ћуприја* подиже на Мосту ругобан чардак коме Андрићева метафори-

¹⁵ *На Дрини ћуприја*, стр. 49.

¹⁶ *Исто*, стр. 49.

¹⁷ *Исто*, стр. 50.

¹⁸ *Исто*, стр. 51.

¹⁹ *Травничка хроника*, стр. 327.

²⁰ *Исто*, стр. 324.

²¹ *Исто*, стр. 328.

²² *Исто*, стр. 328.

ка утискује зооморфну митску димензију („наказна циновска птица“), започиње „нова серија“ жртвовања, на месту по традицији предодређеном за тај чин, на „средишту“. Каже се: „Чардак га је прогутао као паук муху“. Посебно је рељефно описана прва жртва „нове серије“, старац Јелисије који као и поручник Мурат види да му спаса нема јер су „сви наскочили да чардак већ првог јутра мора да добије своју жртву“. И Јелисије је „жртвени јарац“. Он плаћа главом због догађаја који се збивају мимо њега, а таквих жртава је много у роману *На Дрини ћуприја*, као и у целокупном Андрићевом делу. У повести је посебно наглашена изузетност предомног тренутка у ћелији када Ђамил изговара библијску реченицу *Ја сам то избавио судбину жртве*.

О МАЈСТОРУ ПРИПОВЕДАЧУ

„А не само мудар бијаше проповједник, него још народ учаше мудрости, и мотрећи и испитујући сложи много прича“ — то је слика коју Библија даје о митском казивачу, човеку који црпи реч из трезора искуства, истине, стварности, наслеђа и мудрости. Привилегисани казивач у Андрићевом делу — чиме хоћемо да кажемо: најпотпуније обликован, најдоследније посвећен приповедању „оновремених“ садржаја, најзад најбогатији искуством преточеним у слово приче, свакако је по свему изузетни фра Петар. Ако у једном видљивијем току приповедања доживљавамо Петра као човека чврсто постављеног на тле земље и у реалне ситуације, у једном другом, мање наглашеном току, испуњеном наговештајима, алузијама, семантичким и метафоричким паралелизмима — откривамо и његово „порекло“, везу са великим племеном митских казивача, коме он, нема сумње, припада.

Сам декор његовог живота, као и декор у коме обавља приповедачки чин испуњени су симболичним знамењима. Тај декор Петра одмах и недвосмислено квалификује. Све је организовано тако да нам отпрве буде јасно с ким имамо посла:

у лицу фра-Петра препознајемо митског казивача на делу.

У свакој од пет повести Петровог циклуса декор у коме се зачињу његове приче увек је исти. Фрањевачка редовничка ћелија, са прозором уоквиреним решеткама; оружје и сатови — трофеји његовог дугогодишњег колекционарства; тврд лежај са кога се Петар већ дуго готово и не одваја и са чијег узглавља тече прича о Босни и свету.

Пушке и сатови овде су једина драгоценост. Пушке су симбол времена у ком је Петар живео, а сатови симбол приповедачког времена којим митски казивач управља. У времену се остварује уметност приповедања, у истој мери у којој се у простору остварује уметност скулптуре или архитектуре.

Овај декор у ствари је погодан да покаже како нас повест суочава са двоструким појмом времена. Једно — то је хронолошко време, које ритуално откуцавају многобројни Петрови часовници, увек пре почетка и увек по свршетку приче. Док прича траје, они се не оглашавају: ми смо прешли на другу обалу, у концентрисано време приче, у познату свевременост легенде, у оно древно „Беше једном...“ Овај функционални декор прима на себе још један задатак, не много сложен и веома прозиран: у складу са садржајем приче, часовници се оглашавају, на њеном крају, посебном интонацијом, усклађеном са нотом трагике или ведрине која се сугерише слушаоцу. „Шала у Самсарином хану“ која, сем једног тренутка опасности и грозе, бива прожета духом ведрине, благог хумора, бономичне ироније, пропраћена је „веселим“ откуцавањем часовника „неких сати alla turca“. Символика није из реда оне рафинованије, али управо својом једноставношћу јасно предочава

да древни ритуал причања подразумева излазак и, на крају, поновни повратак профаном времену.

Рафинованији симбол — коришћен у исте сврхе — јесте чаша из истоимене приче, плава венецијанска лепотица која се чува као реткост и драгоценост, и која се предаје са колена на колени. Преузима је фратар од фратра, али према једном посебном избору. Увек се тражи онај ко ће је волети и умети да чува. Није тешко уочити семантички паралелизам између ове чаше „Мостарке“ и предања, драгоцености митско-приповедачког наслеђа које се такође преноси с колена на колени и које преузимају предодређени, одабрани људи.

Конотативан елеменат митског декора, та чаша и сама бива окружена посебним „декором“. Сатови који искуцавају пре почетка приче о Чаша, оглашавају се на чудан начин, сугеришу извесну безвременост, свевременост: „С времена на време, понеки од њих стане да искуцава неке своје сате, без везе са нашим временом и поделом дана“.¹ Фра Петар се понаша као да сваког тренутка неко издалека треба да донесе неочекивану, важну поруку: „... Слуша напрегнуто и пажљиво као да је неко страно лице ушло у собу и да јавља нешто ново и важно.“ Он слуша искуцавање једног другог часовника „као да долази са поруком издалека“.²

Све ове метафоричне сугестије треба да се слију у семантизам чаше, односно приче о чаша која је и сама једна специфична, алегорична прича о проповедничком наслеђу. То наслеђе је „без везе с нашим временом и поделом дана“, увек јавља „нешто ново и важно“, а порука та је „порука

¹ Иво Андрић, „Чаша“, у књизи Жеђ, Сабрана дела, књ. VI, стр. 145.

² Исто, стр. 145.

издалека". То предање је живо: ми „гледамо“ у њега, доживљавамо га, али и оно „гледа“ у нас, тежи да нас асимилиује, да нас прихвати у своје оквиру. „То је била права венецијанска купа са удубљењима по средини и брушеним крајевима, са црвеним печатом, као оком, у сваком удубљењу.“³

Но ту чашу, „међу црним и старинским“ фратровим алатом, није једноставно приметити. Неопходне су посебне околности. Оне настају кад лутајући зрак сунца продре довољно дубоко у тамну собу и на неки начин оплоди наш додир са чашом. Чаша, дакле, и све њене наговештене симболичне вредности могу остати непримећене. Али посвећенима ће сноп светлости у магновењу открити скривену лепотицу: „сину наједном међу црним и старинским алатом црвен и златан блесак са једне велике чаше и привуче му поглед“.⁴ Ахбаб је приметио тај блесак. Петар му онда прича како је наследио чашу и то чини као да прича откуд му сама прича. Објаснивши како ју је примио, он нам ставља до знања да је већ одлучио коме ће је предати. Наслеђе сачињено од златног веза речи мора бити унето у право ухо и поново се артикулисати речју правог човека. Објашњавајући култ приче и причања али и култ приповедача у древности на примеру Тробријанда и Тробријанђана, Бронислав Малиновски каже: „Свака прича је власништво житеља неког члана заједнице. Сваку причу, мада је многи познају, може да исприча њен власник“. Он, међутим, може да је преда некој другој особи учећи и овлашћујући је да је

³ Исто, стр. 152.

⁴ Исто, стр. 146.

препричава“.⁵ Управо овај ритуал причања предочавају нам Петар и његови претходници приповедачи, али и чаша венецијанка, симболична материјализација митског наслеђа.

Таква чаша употпуњује декор Петрове Ђелије, у коме само пушке имају сасвим малу употребну вредност, а сатови значајну. Ахбаб, из кога с муком извлачимо тек по неку реч, у „Чашу“ и сам идентификује Петра као митског казивача уочавајући битну димензију у наступу тог песника приче.

„У свему што је говорио било је нечег насмејаног и мудрог у исто време. Али, поред тога, око сваке његове речи лебдео је нарочити призив, као неки звучни ореол, кога у говору других људи нема и који је остајао у ваздуху и титрао и онда кад је изговорена реч угасла. Због тога је свака његова реч казивала више него што она у обичном говору значи.“⁶

Говорећи о свом односу према стварности исказаној кроз причу мита, Томас Ман помиње „насмешено сазнање о вечном, ваздашњем, важешем“.⁷ „Нарочити призив“, „звучни ореол кога у говору других људи нема“ детаљи су који обезбеђују аутентичност и легитимитет митском казивачу. Човек говори, људи говоре, реч је заједничко добро свих, но ми ћемо у Проклетој авији с лакоћом одвојити обичан говор, безначајну причу људи лакомих на реч, од промишљеног, садржајног говора, прозивке људске судбине, а такав говор налазимо у причама Петра, Тамиле и Хаима. „Нарочити призив“ и „звучни ореол“, опет, мо-

⁵ Магија, наука, религија, Београд 1971, стр. 93.

⁶ „Чаша“, стр. 151.

⁷ Томас Ман, „Фројд и будућност“, у књизи *Ствараоци и дела*, Нови Сад 1952, стр. 101.

же да уочи само предодређени појединац, као што предодређени појединац, уз помоћ снопа светлости, може препознати знак, миг, „позив на путовање“ који емитује чаша Венецијанка.

Сем оног што дознајемо о другима, из Петрових прича дознајемо понешто и о њему самом. Он је нормална особа — под чим подразумевамо да не трпи и не пати више него што је неизбежно у култури његове средине — што га квалификује за трезвен, немистификаторски, објективан поглед на околности, људе и догађаје. Фратар али не и мистик, он очигледно припада једној култури која даје посебну вредност рационалном мишљењу и понашању, а ирационално, и оно што је налик на то, сматра мање вредним. Оквалификован је много пута као „непосредан и отворен“, приписивано му је својство „урођене непосредности и простосрдачности“ — што упућује на екстравертност и благод, на богатство социјалне интелигенције, што ће рећи способности разумевања других. Етички исправан, уман, несклон да ствари пројектује ван равни просечног „нормалног“ виђења, он свим тим особинама конституише и посебан тип приповедача. Он је тип приповедача-сведока који сеже у материју докле се то може уобичајеном активношћу чула, добрим опажајним даром. Он не поседује склоност ка мираклима, нити је опседнут „заумним“ виђењима; такав, а понекад у средишту догађаја који су прави мистериј, он остаје пред прагом тих догађаја.

Неопходно је да му неко прискочи у помоћ: то је приповедач-посредник, Хаим. Али јавља се још један приповедач, то је Ђамил који прича причу свог живота. Затворски колектив, такође, повремено има улогу приповедача. Тако се штафетном техником приповедања развија и грана

ова повест којој коначне димензије даје квинтет приповедача. Правила игре преузета су опет из усмене књижевности. У анализи неких начела усмене књижевности, са посебним освртом на Хиларија и једну ноћ, Цветан Тодоров (у есеју „Les hommes-récits“ — „Људи-приче“) говори о концепту лика чија је суштина прича. Сам лик је виртуелна прича која представља причу његовог живота. Ми смо у царству личности-приче.⁸

Шема структуре *Проклете авлије*, нека врста многогласног усменог дневника, могла би се одредити на следећи начин:

Ахбаб прича о

Петар прича о

Хаим прича о

Ђамил прича о

(Џем је „објектна личност“ о којој се прича.)

Са овог становишта, иста шема јавља се у приповеци „Труп“, где је опет уведен приповедач-посредник, сасвим налик Хаиму, извесни „бледи, пресамићени Турчин“, који употпуњује недовољност Петрове перцепције, моћи схватања и знања. Када на тле стварности из својих магловитих скровишта ступи лик-архетип, Петру је неопходан посредник и тумач. Техника је слична, но будући да је „Труп“ приповетка мањег обима, приповедачки „ланац“ је краћи:

Ахбаб прича о

Петар прича о

„бледи, пресамићени Турчин“ прича о

(Хафиз је „објективна личност“ о којој се прича.)

Хаим и „бледи, пресамићени Турчин“ два су различита лика, али су њихове функције поду-

⁸ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris 1971, p. 82.

дарне. Карактеристичан је и Петров однос према њима. Он је истоветан и подразумева неверицу, неповерење, скепсу, али и уважавање.

За казивање приповедача из „Трупа“, Петар наводи: „[...] Али сам убрзо увидео да он то казује због себе а не због мене“.⁹

Покушавајући да одреди и дубља својства овог необичног човека, и полазећи од претпоставке да је реч о једном од оних доживотних слугу по турским господским кућама што су се „потпуно одрекли своје вере и свог имена и свог живота самог“, Петар на неупадљив начин приписује незнанцу својства која би могла бити својства митског казивача. Један приповедач као да дозива и коначно доводи на сцену другог приповедача.

„[...] они уистини владају свима око себе и остају на мјесту док се све око њих мијења, рађа, умире или удаје. Они знају најбоље како стоји кућа и у кући мал и имање, знају све друге тајне у души и крв сваког од својих господара и од послуге. Свак тражи од њих по неку услугу, помоћ или савјет, и они сваком помогну а не траже ништа за себе, само шуте и гледају око себе и као да им је сва награда у томе што све знају а ништа не желе.“¹⁰

Петров саговорник, сем тога, „Говорећи, није ни гледао више у мене, него у једну тачку на зиду, као да чита“.¹¹

Петар ће ову сугестију још више нагласити указујући на загонетност незнанчеву питањем поткрај приче, на које нема одговора:

⁹ Иво Андрић „Труп“, у књизи Жеђ, Сабрана дела, књ. VI, стр. 109.

¹⁰ Исто, стр. 107.

¹¹ Исто, стр. 110.

„Шта је био онај блиједи, пресамићени Турчин?“¹²

Сличну сугестију, који лик саображава прототипу митског казивача, налазимо и у опису Хаима.

„[...] он је ишао много даље од оног што обичан, здрав човек може да види и сазна [...] А имао је чудан дар да са посве малом променом у гласу опонаша говор лица о коме је реч, и да буде час валија, час просјак, час грчка лепотица; а посве незнатним покретима тела или само личних мишића могао је да прикаже у потпуности ход и држање једног човека или кретање животиња или чак и изглед мртвих предмета.“¹³

Овај одломак по много чему асоцира на моћ умногостручавања и природу уживљавања, незаобилазна својства сваког правог мајстора речи.

Као и бледи, пресамићени Турчин, Хаим говори „више због себе“.

„И видело се да говори више због себе, што не може другачије, него због оног што говори и оних којима говори.“¹⁴

Загонетност пресамићеног Турчина привлачи Петрову пажњу, подгрева његову радозналост, још више прича коју је од њега чуо. Но, истовремено, уз меру опреза јавља се и мера неповерења. Баш зато што је била вредна Петрове пажње, прича као и приповедач сам постају предмет наглашене скепсе.

„Зашто ми је са онолико страсти и жустрине причао ствари које се апсенику и рајетину не причају? И да ли је баш све истина и онако како ми је казивао, или је роб измишљао и додавао из

¹² Исто, стр. 115.

¹³ Проклета авлија, стр. 39.

¹⁴ Исто, стр. 75.

своје главе? И да није он био мало-онако, бир тахта екзик?"¹⁵ (Бир тахта екзик — с једном даском мање, мало ћакнут — прим. П. Ц.)

Та питања, која доводе у сумњу и причу и казивача, па и институцију усменог казивања, биће у Проклетој авлији стално проблематизована.

Застајкивао је Хаим при том „као да увиђа да није лепо ни умесно што о свима, свашта и свуда говори, али његова потреба да прича о туђим животима, нарочито о животима оних који су по друштвеном положају виши или по својој судбини изузетни, била је јача од свега“¹⁶

Петар одмах процењује да је Хаим човек кога „много гоне и који у све сумња“. Он такође осећа да Хаим припада људима који се „у себи рау са својим погрешним мислима и уображеним страховима“. Нездраво и параноидно у Хаимовом бићу и понашању, још више његова склоност ка „непромишљеном говору“, изазивају спонтану одбојност Петрову. Ипак, сумњајући, као и у случају Турчина из „Трупа“, и у менталну равнотежу и у истинитост испричаног, Петар не само да слуша Хаима него уколико његова брига за Ђамилев живот расте, утолико више у Хаиму види неизбежног савезника, што му, опет, не смета да га после сваке приче испраћа „дугим, сажаљивим погледом“. Петар слуша на једно уво „заморно и грозничаво причање овог чудног човека“, све док Хаим не помене Ђамила.

По трагу митске личности, Хаим ступа непогрешним инстинктом.

„Све је знао и све предвиђао (иако не све увек тачно) овај Хаим из Смирне...“

¹⁵ „Труп“, стр. 115—116.

¹⁶ Проклета авлија, стр. 39.

Хаим, који је, поред своје личне муке, стижао однекуд све да сазна или бар да наслути...“¹⁷

Временом, Хаим „све дубље тоне у своја мрачна причања и уображене страхове“. Он мора да прича, а живот и слутње живота овог меланхолика намећу стално нове теме. За разлику од Петра, по истеку времена, „Он као да се и не сећа младића из Смирне. У њему све ври од других нових страхаота и оптужаба [...] Изгледа да васколики свет нема за њега довољно црних вести и неправди и страдања.“¹⁸ Хаим је прионуо на свет нових фабула: дело овог усмењака, са извором у снажним унутарњим подстицајима, свакако се неће завршити епизодом „О Ђамил ефендији и његовој судбини“, као што се, уосталом, ни дело фра-Петра не исцрпљује Проклетом авлијом.

¹⁷ Исто, стр. 40.

¹⁸ Исто, стр. 89.

ШАМАНСКО ЕКСТАТИЧНО ИСКУСТВО

Петров однос према Хаиму, или, тачније речено, према његовим приповедачким врлинама, у знаку је све већег уважавања, уз увек присутне недоумице, оспоравања и отпоре. Открића која чини Хаим доиста су необична. „Призоре који су се одигравали између двоје људи, без сведока, он је знао да исприча до невероватних појединости и ситница.“¹

Како се то бива присутан при пуној извесности одсуства, којом то моћи чујемо разговор који се води између „двоје људи без сведока“?

Христолико Ђамилово признање — *Ја сам то* — које за њега а и објективно има *једно* значење, за његове иследнике и друштво које они симболизују сасвим друго, и све оно што се потом а и непосредно пре тога збило, одвијало се у „шест очију“ (два иследника и Ђамил) које су, по свему судећи, тајну овог суочавања понеле собом и у гроб.

Како се Хаим уплео у ту скровиту драму Авлије? Како је могао видети и чути оно што није могао ни видети ни чути.

Постоји и објашњење, које како-тако треба да задовољи начела реалистичке мотивације и које је

¹ Проклета авлија, стр. 39.

у складу са стално присутном „двоструком мотивацијом“, о чему смо раније говорили. Глас о појединостима збивања у Ђелији пронео је момак који је полицајцима држао светиљку: „Од тог момка и од пробуђених писеника сазнало се у Авлији за ноћни приказ са младићем из Смирне [...]“²

Тешко је претпоставити да би слушче са светиљком могло да своје обавештење о збивањима дигне на ниво тако изузетне рељефности описа. Ту сцену приповеда не само неко ко је био унутра него и неко ко ликове схвата изнутра. Наравно, прича момка са светиљком нема својства сказа, па се може претпоставити да кључну сцену *Проклете авлије* дугујемо гласу самог аутора. Ипак, морамо узети у обзир Хаимово понашање јер нам то намеће Петар. Аутор приче Петар има потребу да управо Хаима учини сведоком кафкијанске сцене у самици и да њему припише заслугу за приповедачко уобличење догађаја. Није Хаим био, нити је могао бити у самици, али је он „све знао, и видео оно што се није могло видети“.³

Петар нам поверава да је причу чуо од Хаима, и то коментарише на следећи начин: „Тада је Хаим почео да прича [...] У томе што је казивао било је додуше појединих нејасних и необјашњивих места али зато су нека друга била испричана са таквим и толиким појединостима као да их је својим очима гледао. Хаим је све знао, и видео и оно што се није могло видети.“³

Петар нема никакво рационално објашњење за Хаимову моћ, нити та моћ (или дар) бива објашњена било којим аргументом реалистичке мотивације. Сугерише нам се да Хаим може да буде у

² Исто, стр. 72.

³ Исто, стр. 75.

неком другом, да говори из туђег бића, „И није само описивао људе о којима прича него је улазио у њихове помисли и жеље, и то често и у оне којих ни сами нису били свесни, а које је он откривао. Он је говорио из њих.“⁴

Нема одговора на питање како до тог виђења долази и чиме се објашњавају тај вид и тај слух који омогућавају Хаиму да иде много даље од онога што „обичан, здрав човек може да види и са зна“.

Одговор је у структурама усменог приповедања које чувају свест о свом исходишту. Ту свест чува и писац.

Сибирски врач, шамани, иницирали су, на самим зачецима традиције приповедања, својеврстан „позив на путовање“, чије ћемо карактеристичне одлике налазити не само у усменој књижевности разних народа него и у свету „Гутенбергове галаксије“. Шамани су опевали своја заумна виђења, боравак „с оне стране“: виноуће у небо и силазак у пакао, подвиге на дну мора и победоносне битке са демонима, трагање за оболелим душама и поновни силазак на земљу.

Техника шаманске екстазе подразумевала је виђење невиђеног:⁵ оно што ћемо касније назвати плодом имажинације, опредмећеном писаном речју. Грчки мит о Орфеју, као и многе сличне приче Централне или Мале Азије, Северне Америке, Полинезије, инспирисани су искуством шаманске структуре.

Кад усмени приповедач престане да буде само „око које види“, постајући „око које све види“, а нарочито оно што се „не може видети“, препро-

⁴ Исто, стр. 39.

⁵ Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris 1951.

знајемо древну технику шаманског искуства. Основно својство шамана, које је у складу са његовим „натприродним моћима“ јесте да буде „изван себе“, да „напусти“ своје тело. Указујући на Хаима и подробно описујући његове заумне моћи, Петар као да истиче како је неопходно да барем два конституционално различита приповедача ткају нити повести о Авлији — један, Петар, тумачи њене опипљивије, реалније, очевидније слојеве, други, Хаим, оне теже приступачне, архетипске, митске.

Поштован је изворни „трик“ усмене књижевности, шаманска авантура прелетања простора од неба до пакла и урањање у душе живих створова. Код свог колеге митског казивача Петар уочава онај покрет у трансу што га спушта на дно пакла.

Ако је тиме изневерен смисао за „реалност“, није изневерена младост литературе, традиција усменог казивања која је и техником шаманске екстазе назирала пут до дубље реалности и до сведочења без присуства сведока.

НЕПРОМИШЉЕНИ ГОВОР

У ћутању је сигурност.
(И. Андрић, „Мост на Жепи“)

Лако је одмах уочити и у Проклетој авлији и у осталим причама да је Петар врста мудраца прекаљеног невољом и стоика у несрећи. Он никад не губи присуство духа и умешно плови мутном реком времена. Све су то поуздане реалности његовог лика.

Рекли смо већ да је много пута и на различите начине наглашено да је он још срдачан, добродушан, отворен, непосредан. Он на једном месту каже о себи да је налик на једног свог пријатеља који би могао без хлеба, али не и без разговора са људима. То су већ мање поуздане, условне реалности његовог лика. Постоји противречност између експлицитно изречених карактеризација његове личности, и његовог понашања какво се испољава у приповеткама.

Петар је можда срдачан, али никако отворен човек. Делује као крупан парадокс то што Петар, који несумњиво жели људску близину, ставља на лице маску приликом стварног додира са људима, сапатницима из Авлије. Он је конспиративац који прима туђе исповести, али који у разговору, у ди-

јалозима, учествује само површним, и конвенционалним делом своје личности. Међутим, отвореност је укрштање комуникација.

Осмотримо најпре Петров однос према Ђамилу. Петар и Ђамил већ приликом првог сусрета у Авлији постају блиски, склапају уздржано пријатељство још пре но што Ђамил почиње своју опсесивну и грозничаву исповест, према којој су он и Ђем два лица једне судбине, „иста“ личност. Пре тренутка у коме почиње дуг и непрекидан Ђамилов монолог, главну реч води Петар.

Али о чему он говори са Ђамилом? Понекад о прочитаним књигама, али ту разговор запиње, јер исте књиге нису читали; углавном о томе како би Ђамил требало више да једе и како није добро ни здраво што недовољно једе. Уосталом, и записано је: О себи није нико ништа говорио. Такође: „Све се кретало у затвореним круговима и на површини живота“.¹ Стварног дијалога нема нити га у таквим условима може бити. Још је мања Петрова потреба да било шта отвореније, интимније и непосредније саопшти Хаиму.

Пошто Петар прича причу о Авлији, и пошто је пословична његова одбојност према самоистицању, може нам се учинити да је овакво понашање условљено скромношћу приповедача који, казујући необичне судбине и животе других, настоји да себе учини што мање присутним, човеком у сенци. Али тоталитет аспеката што нам га пружају многи ликови из Авлије, као и начин на који Петар размишља о њима, посебно пут којим тражи узроке њиховом јаду, открива један дубљи, прикривен и неисказан став који преовлађује у Петровој „тачки гледишта“.

¹ Проклета авлија, стр. 34.

Постоји, за њега, приметна и кобна веза између говора, нарочито исповедног говора, а посебно варијанте коју ћемо назвати непромишљени говор, и тешких околности, патњи и страдања у које човек упада. Постоји у њему скривено и добро прикривено стање које бисмо назвали вербофобијом — страхом од изговорене речи кад је та реч интимнијег карактера. Под тим углом можемо одређеније схватити природу људских траума у Проклетој авлији.

Чим је спазио Хаима и уочио његову потребу да много прича, Петар је, наравно у себи, донео хитар суд: „Ова његова говорљивост и довела га је овамо“.²

Природу „непромишљеног говора“, са свим тешким последицама, открива нам, нарочито, животна одисеја главног јунака, Ђамила.

Почетак Ђамиловог краја је у несмотреном исповедању. Он поверава другу да се бави проучавањем Џем-султана и његовог доба. Исповедна реч је пала, кренула у свет и међу људе, и она сада има свој живот са неочекиваним обртима и значењима. У расправи коју воде Ђамилови другови о његовој интими јавља се синтагма *непромишљени говор* коју ваља упамтити: „Тада се у разговор умешао један ветрењаст младић, један од оних што због своје бујне маште и непромишљеног говора често шkode и себи и, још чешће, другима.“³

Тај ветрењаст младић, „аутор“ непромишљеног говора, каже сасвим добронамерно, али предвише сведока, да се Ђамил заљубио у историју и да је он потајни Џем.

² Исто, стр. 38.

³ Исто, стр. 35.

Но, то је довољно.

„Тако се десило да је невина и скривита Ђамилова страст кроз уста једног ђалова и ухо једног достављача дошла и до прага измирског валије, где је наишла на сасвим други пријем и добила посве ново значење.“⁴

За валију, човека поретка, постоји узнемирујућа сличност између предмета Ђамиловог проучавања и актуелног тренутка политичких и историјских прилика у земљи. Мали човек, и умом, и разумом, и храброшћу, он у „невиној и скривитој“ Ђамиловој страсти одмах види опасност за поредак и државу. Али њему ни сопствене намере према Ђамилу нису сасвим јасне, док и сам не изговори неке табу речи, од којих ће се уплашити.

„Џем султан! Претендент! Отимање о престо!“⁵

Изговорио их је, и као да је осетио њихову разорну моћ, одмах се тргао: „Нисам ја повод за те речи, него он; нек он и одговара за њих“.⁶

Читамо значајан коментар: „Реч је пала, а кад реч пође једном, она се више не зауставља, него иде даље и уз пут расте и мења се“.⁷

И видимо како она иде даље, како се мења, узимајући све непријатније облике, да би се на крају тежином сечива спустила на Ђамилову главу.

Слутња која се претвара у став — да зло пребива у изговореном, постаје све одређенија; откривају нам је и дограђују и други ликови. Не-

⁴ Исто, стр. 47.

⁵ Исто, стр. 48.

⁶ Исто, стр. 49.

⁷ Исто, стр. 48—49.

промишљен говор постаје инструмент провале у интиму јунака после чега је отворен пут насиљу.

И један од мрачних иследника, који упадају у Ђамилову ћелију да би га приволели на признање, тумач је става о ризику говора и благодети ћутања.

„Ви знате да реч ни кад је у најдубљој шуми изговорена не остаје на месту, а поготову кад се напише или чак и другима каже, као што сте ви по Смирни писали и говорили.“⁸

Вухунац је у тренутку кад Ђамил, изможден и скрхан, најзад изусту реченицу којом открива своју везаност за Џема, и кад каже иследницима: „Ја сам то“. Ђамилово „дубоко Ја“ разголићено је и учињено небрањеним. Није битан стваран смисао реченог већ смисао који му други придају. Обнавља се митска шема. У кобном часу, Христ такође каже — Ја сам то, да би зачео и оправдао, истовремено, велику тему мартирства и страдања, да би указао на њен смисао у појединачном и историјском трајању.

Подсећамо се сада на неке значајне мисли, исказане у повести и стављене међу заграде. Има доста заграда у *Проклетој авлији*. По правилу, у њима је текст изразито рефлексивног и уопштавајућег карактера.

„(Ја! — Тешка реч, која у очима оних пред којима је казана одређује наше место, кобно и непроменљиво, често далеко испред или иза оног што ми о себи знамо, изван наше воље и изнад наших снага. Страна реч која нас, једном изговорена, заувек везује и поистовећује са свим оним што смо замислили и рекли и са чим никад ни-

⁸ Исто, стр. 76.

смо помишљали да се поистоветимо, а у ствари смо, у себи, већ одавно једно.)“⁹

Дакле, тешка реч, страшна реч. Реч — ја. Својим понашањем и деловањем у Авлији Петар показује не само како је ту реч, са свим њеним стварним и придодатим значењима, као и немилим последицама, избегавао и успео да избегне него и у какве вртлоге упадају други, који не следе његов став. Отуд и Петрова одбојност према говорљивим људима предвођеним Хаимом, а којих је у Авлији много.

Петар, рекло би се, прихвата гледиште оног иследника што вели да постоје ствари које не смеју бити повод ни за размишљање, а камоли за причу и разговоре.

Док је у Авлији, он настоји да о стварима о којима није упутно размишљати и не размишља, иако му то не полази баш увек за руком. Он се тако осећа безбедним, а посматрајући стално Хаима, уочава куда води став супротан његовом. Уколико Хаим више прича, утолико се његово стање погоршава. Хаимов страх је све већи, и његове параноидне опсесије све нападније.

Непрекидно уочавајући шта се збива са онима који не умеју да своје „дубоко ја“ ограде зидом ћутања, Петар упорно тражи потврду за исправност свога става. И ми видимо како прича, причање, говор, а посебно непромишљени говор бивају у *Проклетој авлији* стално промишљани и коментарисани.

„Најбоље је ипак пустити човека да прича слободно“ — записано је на једном месту у *Проклетој авлији*. Али где је и ко је тај што може, без тешких последица, у једном неслободном све-

⁹ Исто, стр. 77.

ту говорити слободно? Петар се опекао животом и, откривајући страхове у другима, прикрива пред собом и пред нама своју параноидну структуру и стање које смо назвали вербофобијом. Нема ништа од његове непосредности и отворености, у дубљем смислу те речи. Иманентан садржај повести говори нам о нечем сасвим другом, или бар другачије усмереном.

„Треба пустити људе да говоре слободно“ — свакако, то је слободоумна сугестија самог аутора. Али то је препорука за свет који није свет Авлије и који није овде присутан, за један, дакле, непостојећи свет. Тачније, препорука изречена у име правих човекових потреба.

Међутим, препреке су непремостиве. Својим примером Ђамил показује како се изговорена реч и њено значење не поклапају. Неслободни и отуђени свет *Проклете авлије* нема ни могућности, ни смисла, ни воље да трага за објективним значењем изговорене речи — све је кројено и прекрајано по мери нереалних и преувеличаних страхова који изобличују и појединца и друштво. То је страх од кога, у свету Авлије, нико није имун. Ни елита власти, ни понижени и увређени, робље и кривци.

Ипак, у једном тренутку Петра хвата паника. То је тренутак у коме он делимично криши своје свето начело неговорења, што у његовом кодексу вредности значи немешање, изузимање, искљученост, неприсутност. Тренутак је то у коме се јавља лака напрсина на безбедном оклопу његове сигурности. Постоји говор без последица — то је приземна конверзација о најобичнијем и свакодневном, у стилу: како сте, шта једете, треба да једете, шта читате; то Петар упражњава. Постоји говор који нас, видели смо, суштинскије

одређује и којим ми одређујемо друге — говор о присном, интимном, о нашем дубоком Ја. Петар га избегава — то је за њега непромишљени говор, извор неспоразума и из којег „веје“ зло. У тренутку о коме је реч, Петар не криши у потпуности свој кодекс. Ипак, примајући улогу Ђамиловог исповедника, он постаје нека врста повереника упућеног у опасне тајне што је нарочито видљиво после Ђамиловог сукоба са иследницима и коначног нестанка овог јунака са сцене.

Заглушујући талас несигурности захвата наједном Петра. Све дотле он је миран, сигуран и хладнокрван, будући да се сматра искљученим и изузетим. Све дотле он смирује Хаима који, све дубље у живом песку непромишљеног говора, све неуротичније и све паничније прима стварност. За Хаима, свако у многољудној породици Авлије јесте или може бити жбир, плаћеник.

Петар га смирује насмешеним али опомињућим речима:

„— Прођи се, Хајмо, тога и не говори то ником.

— Ама немој ником, па ни мени. О том се не говори.

— Ама, мисли добро, па ће добро бити, Хајмо брате“.¹⁰

Бити са Ђамилом, слушати његову причу, мислити о њему — зар и то није преступ? Када схватити да то јесте преступ, Петар се, први и једини пут, неуротизује на Хаимов начин.

„[...] осети како му целим телом иде хладан и танак талас страха. Да га не стану испитивати због разговора са Ђамилом и да га тако и по други пут не увуку невина у бесмислену истрагу.“¹¹

¹⁰ Исто, стр. 52—53.

¹¹ Исто, стр. 80.

У ствари, Петар тамнује у Авлији, али није изишао пред иследнике. Он је успео да то избегне. Истрага би тек сада могла да почне.

И Петар први пут сада зажели, унервено и готово панично да буде „изван ове безумне мреже коју плету, затежу и мрсе између себе болесници сишпи с ума и царски полицајци без душе и памети, а у коју се и он ни крив ни дужан, ево, нашао уплетен.“¹²

Но све се свршава добро. Убрзо после тог ненадног иступа, те нервне кризе због кршења сопственог кодекса понашања, Петар напушта Авлију и одлази у прогонство у Акру. И полугест, који није непромишљен говор, али који прети да то постане, јер није сасвим доследно изведено „прање мозга“ што одстрањује и непожељне мисли из главе, може се платити губитком хладнокрвности и релативног мира који се поседује.

У Проклетој авлији дијалога, дакле, нема, јер Петар не жели и не може да води прави дијалог. Он прихвата туђе монологе и немо их коментарише. Он се не излаже ризику непромишљеног говора, и зна цену којом се такав говор плаћа. Он свуда тражи, налази и види зачетак и последице непромишљеног говора. Он приповеда о догађајима, али тек када су они далеко иза њега, кад може да их искаже и граматичким временом прошлим.

Односи који нису дијалогски, механички су односи, тврди Бахтин. Одсуство дијалогских односа у Проклетој авлији условљено је структуром личности која прича причу, њеним схватањем живота и односа међу људима, њеним одбрамбеним механизмом који се суочава с налетима стварности да би им одолела.

¹² Исто, стр. 80.

Својим великим учитељем Петар сматра фратар-Николау Гранића, званог Мумин. То дознајемо у приповеци „Чаша“. Заправо, реч је само о једном тренутку у ком Петар, још млад, жељан авантура и промена, намерава да раскине са фратарским животом, да иде у свет. Тада прима наук од Мумина. Тај наук одредио је Петров живот.

Мумин, учени фратар кога су „слали у Италију“, „зналац језика и ваљан мештар младежи“, вративши се у босанску провинцију, утонуо је у ћутање.

Он је све до смрти остао у свом манастиру, „не говорећи и не роморећи, бјежећи од части и титула онако као што се други за њих отимају. Ђаци су га волели, а он је волио њих и своје ћутање.“¹³

Нико га није могао натерати „да промијени начин живота, да проговори ријеч више него што мора [...]“

У дугој реплици о потреби да се остане на своме, у Босни, земљи где се „драм радости душом плаћа“ и о бесмислу сваког покушаја да се на другом месту и под другим условима заснује нови живот, Мумин казује све што Петар прима као обзнањење истине, а и као једини излаз, једину могућност, за тај тренутак и заувек.

Овим речима Петар завршава причу о Мумину:

„И то ти кажем, тада сам видио како корисно и добро могу да говоре људи који умију да шуте.“¹⁴

Петар преузима од Мумина уз симболичну чашу (пехар живота, наслеђа, мудрости) још наук

¹³ Иво Андрић, „Чаша“, у књизи Жеђ, Сабрана дела, књ. VI, стр. 147.

¹⁴ Исто, стр. 150.

о ћутању. И једно и друго ваља преносити с колена на колена, одржања и мудрог живљења ради. Петар заветује чашу фра-Станку. Кома заветује наук о ћутању у „оскудним временима“, завет о штетности непромишљеног говора? Ахбабу, младићу са почетка *Проклете авлије* и осталих прича, који, на исти начин као Петар, ћутке и без коментара прима приче *других*, слушајући и не оглашавајући се. Јер младић је представник присутне садашњости. Он ћути али нам емитује Петрову причу.

Прича се прима као прича *других* и преноси даље. И прича је можда, у бити, непромишљени говор, али ако је то прича о прошлом, опасност је већ прошла.

Али и када је та прича о прошлом, причање је бременито опасностима. Није ли Тамил настрадао причајући причу о прошлом? Сама власт је актуализовала причу видећи у прошлости алузије и претње садашњости.

Као грађанин, Андрић је, можда, био следбеник фра-Петровог наука о ћутању и његовог зазора од непромишљеног говора. Али као писац није мимоилазио „непромишљени“ говор. *Проклета авлија* (1954) то поуздано и показује.

Став и животно схватање казивача Петра условили су и структуру *Проклете авлије*: могли бисмо је назвати *умноженом монолошком структуром*.

Почев од егзистенцијалног нивоа на коме је ћутање услов за опстанак а говор из сфере „непромишљеног говора“ узрок страдању, тема ћутања размишља се у Андрићевим делима у разним смеровима.

Природним феноменима какви су Рзавски брегови или обделани камен од којег настају Мост на Дрини, или Мост на Жепи, својствено је ћутање. Управо тим феноменима Андрић у књижевној обради утискује симболична значења позитивних животних вредности. О значају ћутања и осуди „непромишљеног говора“ сабрао је многе цитате и унео их у своје радне свеске. Налазимо ту реченице из дела многих верских мислилаца, из Библије, затим из дела Плутарха, Гетеа, Китса, Бодлера, Ничеа и других. Навешћу један карактеристичан цитат, Сенекину мисао: „Многе невоље живота уче човека да ћути“. Занимљиве су Андрићеве дневничке белешке из 1954. године. Он записује 8. децембра нешто као стихове:

Пиши како мислиш
Ћути како говориш.

Сутрадан даје „коначну“ верзију белешки (или мења „смер“):

Пиши како говориш
Ћути како мислиш.¹⁵

На једном од листова са цитатима о ћутању налазимо скицу за причу „Слепац“. То је једна од последњих прича објављених за ауторовог живота. Уједно је и његова позна песма, сажета симболична визија о величини ћутања и деструкцији „непромишљеног говора“. Као што је *Проклета авлија* сажето искуство свих тамница, полутамница, па и живота као тамнице у Андрићевом делу,

¹⁵ Заоставштина Иве Андрића, Архив САНУ, Зелена књига I.

тако је „Слепац“ сажето искуство свих рефлексија из прозе, есејистике, бележака о теми ћутања и непромишљеног говора, дато у својеврсној фантастичној форми. Реч је о слепом човеку који се савршено креће и сналази у непријатељском свету, на свеопште чуђење. Тајну његовог успеха не зна нико сем њега самог. А тајна је „златно јагње“, јагње од „жежена злата“ које плови, лети и хода пред њим, сигурно га проводећи путевима и странпутицама живота. Ова бајковита прича налик је на другу бајковиту причу, „Аска и вук“, у којој се алегоричким средствима откривају насиље и смрт као подстицај за уметничко стварање. (И јагње и овца упућују на библијску симболику; ако је реч о „златном јагњету“, ваља подсетити на мотив античке митологије: Танталов унук Атреј нашао је у свом стаду јагње са златним руном и затворио га у ковчег сматрајући да златно јагње осигурава трајну власт; асоцијације иду и на Златно руно за којим трагају Аргонаути.)

Слепац живи добро и хармонично док поседује јагње које еманира исконску светлост што Слепцу открива пут. Али он га не поседује заувек, и то је трагична промена у причи. Јагње је нестало, светлост је згасла, тама је повукла Слепца у свој понор.

Шта се догодило?

Слепац је у једном тренутку слабости „одао некоме своју животну тајну, коју је дотад ревностно чувао“. Стварност се распршила и јагње је нестало као што је нестала Еуридика када се Орфеј окренуо.

Слепац је настрадао онако како страдају многи јунаци Андрићевог дела: причали су о ономе (нечему) што по суду њиховог духовног творца

није за причу, а репресивна стварност одмах је дошла по своје.

Пошаст „непромишљеног говора“ једна је од присутнијих реалности у Андрићевом делу, а узрок је страдању невиних. На другом, супротном полу од непромишљеног говора јесте ћутање које је архимедовска тачка ослонца мудрих.

ЂАВО МЕЉЕ, ШУШКА И ШАПУЋЕ ПО ЦЕЛОМ СВЕТУ...

Дознајемо да су жене „испиле мозак“ једном од споредних јунака Авлије, човеку „крупнога гласа“ и он више не може да не говори: пустили су обручи и цури на све стране. Човекова потреба да говори овде додирује једну крајност.

Срећемо се, дакле, са говором као смисаоном причом, одгонетањем људске судбине, затим са говором као спонтаном и необузданом потребом човека да се искаже, најзад са говором који је врста крајности означене пропадањем. Човек „крупнога гласа“ је пример таквог пропадања.

Све је то део Петровог виђења: он у ствари непрекидно трага за правим вредностима човекове моћи говора. Говор је и потреба и фино ткиво смисла којим се одржава и преноси наша свест о постојању, но говор је истовремено и изазов судбине, ризична операција излагања себе пропасти, као што је, најзад, и потпуни израз својеврсног расула. Делимична неопрезност, делимично „попуштање обруча“, непромишљени говор, пуни су непредвиђених и опасних последица; на следећој инстанци, брбљање човека „крупног гласа“ већ је израз потпуног расула. Оруђе мудрости — кад

човек уме да располаже даром говора, уздржано и са мером коју налажу околности, претвара се у самоубилачку пасију која поткопава корене егзистенције.

Петрово оружје је промишљена реч и промишљен говор. То значи: говор којим се не откривамо, који не пружа повод за насртај на нашу интиму. Тако је Петар себи омогућио да доживи дубоку, мирну старост и да са свог тврдог фратарског узглавља преноси завет, наук и искуство младјима. У његовом понашању и његовој судбини као да срећемо типичну и трагичну принуду, важећу за неслободан свет, а поготову за одређене историјске прилике његовог завичаја и времена у коме је живео.

Видели смо како Петар, мајстор уочавања преломних тренутака адолесценције у животима јунака о којима прича, открива и један од својих, таквих тренутака: фра Никола Гранић, најпре примером а затим речима, подстиче тему о потреби ћутања, односно „промишљеног говора“, која постаје камен станац Петрове мудрости и његовог понашања. То је један тренутак његове младости о коме нам он сам говори.

Постоји још само један. Тај други „повлашћени“ тренутак спада у потресе детињства, па се као и сви значајнији догађаји из тога доба одражава на каснији Петров живот, или, тачније речено, на природу његових опажања. Тиме Петар показује да је његово виђење света одређено почетним усмерењима, адолесцентским доживљајима, у истој мери у којој се то дешава и јунацима његових прича, о чему ће бити речи у поглављу *Људи погрешног првог корака*.

Приповетка „У воденици“ обелодањује околности тог доживљаја. Још као дете, и сасвим слу-

чајно, Петар присуствује једној мучној сцени у воденици, односно чује гласове воденичара и његове љубавнице, удате жене, која наговара човека да убије њеног мужа.

„Под грлом му је тукла крв, а у ушима одјекивала лупа воденице помешана са жениним гласом који је неразумљиво понављао „убиј га' па убиј га'". Ништа није разумео од онога што је малочас слушао, нити је за његове године могло бити јасно шта може да се плете између човека и жене у оваквим разговорима. Осећао је само да треба да трчи што брже и што даље. Бежао је тако од самог неразумљивог страха који га је пратио у стопу као и тутњава његовог рођеног разиграног срца.“¹

Ту причу Петар не завршава као обично. Он указује на значај који је догађај имао за њега.

„Млад сам био и луд, и нисам знао оно што ћу тек доцније, пролазећи свијетом и по народу, разабрати: да тај ђаво меље, шушка и шапуће по цијелом свијету, свукуд помало, а не само у млину испод Граовика.“²

Петар не говори о смртним греховима, али говори о пороцима који усмрћују. На првом месту је непромишљени говор, али он није једини порок.

Човеку „крупнога гласа“ жене су испиле мозак, а истовремено он постаје брбљивац без реда и мере.

Тренутак у Хафизовом животу, у коме је осетио самилост, биће његова „грешка“ која ће га одвести у пропаст. Реч је опет о жени.

¹ Иво Андрић, „У воденици“, у књизи Жеђ, Сабрана дела, књ. VI, стр. 124.

² Исто, стр. 124.

Но и Ђамиловој судбини, уз непромишљени говор, посредовала је жена. Његова неуслишана љубав према младој Гркињи, у времену кад је још био „нормалан“, учинила је да се повуче у себе са „за увек примљеним ударцем“.

Понашање Ђамилове мајке, ђудљиве жене, Гркиње, која се против воље своје родбине удала за Турчина много старијег од себе, такође доприноси Ђамиловој трагичној судбини.

Жене које се јављају у Петровим причама по правилу носе дах оне првобитне фаталности из младићевог доживљаја, и потврда су Петрових речи на крају приче „У воденици“:

„тај ђаво меље, шушка и шапуће по цијелом свијету [...]“

И „бледи, пресамићени Турчин“, приповедач из „Трупа“, имаће крупне резерве према лепшем полу. Реч је о кућним кључевима: „ако хоћеш да си без бриге, ти их чувај за појасом; ако хоћеш да имаш штете, дај их највернијем слуги; а ако хоћеш своју пропаст, подај их жени“.³

Ништа блажи неће бити ни Петар: прикривена срџба и одбојност избиће не једном на видело. „Нарочито су женетине (подвукао П. Ц.) вриштале, као да кожу деру са њих“ („Шала у Самсарином хану“).

Митски казивач Петар као да следи идеју другог једног казивача, оног из Књиге проповедника: „Још тражи душа моја, али не нађох. Човјека једног у тисући нађох, али жене међу свјема не нађох“.

³ Иво Андрић, „Труп“, у књизи Жеђ, Сабрана дела, књ. VI, стр. 113.

⁴ Иво Андрић, „Шала у Самсарином хану“, у књизи Жеђ, Сабрана дела, књ. VI, стр. 140.

Тако нам се Петар указује као личност целовитих погледа, заокружених схватања. Обликујући друге, истовремено обликује и себе, и то на исти начин: генетичком, функционалном анализом, која нам открива адолесцентске, преломне тренутке.

Сиријка из „Трупа“ делује као нека врста оне змије кушача која нас је задужила прародитељским грехом.

Напоменимо сада да је мотив „жене-кушача“ у уској вези с митским предањем о „браћи-непријатељима“; у помињаној египатској причи о два брата, жена старијег, Бате, баца семе раздора које подстиче борбу до истраге међу браћом. Иако мајка, Ребека, игра доста нечисту игру чији је резултат супарништво међу Исавом и Јаковом. У египатској причи жена чак покушава да напаствује мушкарца, а то чини и Антеја са Белерофонтом. Путифарова жена настоји да привуче Јосифа, а када јој то не пође за руком, оптужује га да је хтео да је напаствује, итд.

Лик жене која узрокује зло или која је отелотворење зла среће се често у Андрићевој прози и у митској и у реалистичкој варијанти. Сиријка из „Трупа“ и жена непојамна окрутност према човеку који се на њу сажалио и спасао јој живот могла би бити пример за митску, а Кобра из „Зеке“⁵ за реалистичку варијанту.

У лику Анике отеловљена је андрићевска варијанта архетипа „фаталне жене“ (*femme fatale*), посебно негованог у епохи романтизма.

Аника и њој слични ликови жена оличавају „негативну аниму“, „хладну и безобзирну као што

⁵ Иво Андрић, „Зеко“, у књизи *Немирна година*, Сабрана дела, књ. V.

су неки опасни видови природе“; ти ликови имају исходиште у оријенталним „отровним“ девојкама, грчким сиренама или немачкој Лорелај.⁶

Браћа-непријатељи, као и фатална жена (Аника, Тијана, Сиријка из „Трупа“) својеврсни су парадигматични ликови. Постоје и друге „породице“ егземпларних књижевних јунака са изразитом везаношћу за мит: млади црнац из романа *На Дрини ћуприја* (грађевна жртва); Радисав (*На Дрини ћуприја*), вешани Срби из *Травничке хронике*, као и људи побијени пред Капијом, поврх Средњег стуба Моста на Дрини (ритуалне жртве); поручник Мурат, Ђамил (жртвени јарац); Карађоз из *Проклете авлије* (страшни владалац); Мехмедпаша Соколовић, Даутхоџа и Алихоџа Мутевелић (градитељи и чувари — *На Дрини ћуприја*); Мула Јусуф („За логоровања“), Мустафа Маџар из истоимене приче, Челеби Хафиз („Труп“), Џелалудин-паша („Прича о везировом слону“) — „учени крвници“ (у хебрејским легендама које нису уврштене у Библију демони *дибуки* улазе у тела *учених људи* и господаре њима; поменути ликови из Андрићевог дела просвећени су људи који одједном, као „млеко када се провари“, како се каже за једног од њих, мењају из основа животно усмерење и постају крвници и крволоци).

Неке Андрићеве приче као да су имале узор у пословицама које се причају као приче. Као што се монолог античке трагедије често завршава гномом, тако се код Андрића гномом исказује прикривени смисао приче. У ствари, оно што су код других народа афоризми, гноме, сентенције,

⁶ M. L. von Franz, „Proces individucije“, у књизи *Совјек и његови симболи*, Zagreb, Ljubljana 1974, стр. 178—179.

поверба — то су код нас пословице. Назив пословице смислио је Вук. Поред народних пословица и изрека, Андрић обликује и неку врсту приповедачких коментара заснованих на синтактичким и лексичким моделима пословица.

Код Андрића, обично неки странац, путник намерник, износи афористичко запажање које се потом потврђује, као што се исправна лекарска дијагноза потврђује самим током и облицима болести. Тако почиње приповетка „Олујаци“. „Кажу да је некад један путник светачког лика рекао за Олујаке: „Бог им је дао богатство и сваку несрећу“. Ако је дотле било тако, после тога, извесно, никад се ништа није десило што би оповргло речи светог човека.“⁷

У роману *На Дрини ћуприја* неки „странац“ је „давно тврдио“ да је Капија „имала утицаја на судбину касабе и на сам карактер њених грађана“.⁸ Митска веза између „средишта“, представљеног Капијом, и Вишеграђана је једна од бигних одредница романа.

Шта су „стари људи говорили“ у „Аникиним временима“ о жени? „У свакој жени има ђаво кога треба убити или послом или рађањем, или и једним и другим; а ако се жена отме и једном и другом, онда треба убити жену.“⁹ Да Анику на крају крајева треба убити, то у приповеци схватају и други, али схвата и Аника сама.

Старешина вишеградских заптија Салко Хедо добио је задатак од кајмакама да милом или силом смири Анику и људе који крше моралне норме због ње. Али Хедо се понаша као човек

⁷ Иво Андрић, „Олујаци“, у књизи Жећ, Сабрана дела, књ. VI, стр. 209.

⁸ *На Дрини ћуприја*, стр. 18—19.

⁹ Иво Андрић, „Аникина времена“, у књизи Јелена, жена које нема, Сабрана дела, књ. VII, стр. 74—75.

„коме слети оса на врат, а он се укрути, пушта је да шета, и чини оно што је најпаветније: чека да одлети сама“. Зло ће разорити само себе, што се у причи и догађа, а мировање је једино право стање у очекивању разрешења.

Окрутна Сиријка из „Трупа“ којој је Ватрени Хафиз поклонио живот и дао све што има раскомадала је свог добротинитеља који је „њој јединој веровао“ и њој „остављао кључеве кад би полазио на своје походе“.¹⁰ Најмилија жена Челеби-Хафизова направила је од њега „кладу од меса“.

Пословица употребљена у *Госпођици* „Крпеж и трпеж кућу држе“¹¹ јесте кључ за понашање Рајке Госпођице, а и за основну тематику романа.

У причи о Гласинчанину „делује“ гнома „оте-то—проклето“, а мисао коју казује мудерис Хусеин ефендија да упоредо са славом значајног човека расте и његов крвник који вреба прилику „па је некад ухвати пре а некад после“, опредмећује се више него опипљиво. Мехмедпашу коље сулуди дервиш, а „крвник“ симболисан црном пругом разара Мост. Мудерис Хусеин још истиче да „на сваки драм добра иду два драма зла“ и да нема доброте и величине без мрака и зависти као што нема „ни најмањег предмета без сенке“. Ова мисао о равнотежи добра и зла има корен у дуалистичким митовима и у идеји о сталном стварању и разарању. И парадигма „браћа-непријатељи“ одређена је народном пословицом — Ако хоћеш крвника, нека ти га мајка роди. Антиципаторску улогу у ткиву приповедања имају и клетве. У клетви упућеној Аники једна од ојађених жена каже: „Смрти жељела а смрт те не хтјела!“¹² Пот-

¹⁰ „Труп“, стр. 113.

¹¹ И. Андрић, *Госпођица*, Сабрана дела, књ. III, стр. 18.

¹² „Аникина времена“, стр. 47.

крај приповетке видимо да Аника доиста жели смрт а да смрт не долази. „Осевапио би се ко би ме убио“,¹³ каже она.

На аксиолошком плану сваки значајнији феномен андрићевске стварности, а ту спадају и егземпларни ликови, књижевни јунаци, има своју отелотворену супротност. На историјском али и на космичком плану силе стварања смењују се са силама разарања, покрет деструкције у човеку има противтежу у стваралачком импулсу, грађевине „племените намене“, какве су задужбине и мостови, имају противтежу у грађевинама симболима репресије где спада и Проклета авлија. Постоји „фатална жена“, хладна анима „џинична као неки видови природе“, али постоји и њена супротност, жена толико дозивана исконском жељом да постаје део стварности иако стварност није. То је Јелена „жена које нема“, али за коју се никако не може рећи да представља варку чула, фатаморгану. Она је материјализована чежња. Пројекат идеалне жене лечи нас од „ђавола што шушка и меље“. У андрићевској стварности све има своју двострукост коју бисмо, с аксиолошке тачке гледишта, могли назвати лицем и наличјем (сенком) ствари, појава и бића.

¹³ Исто, стр. 73.

ШТА КАЗУЈЕ ЧОВЕКОВА СПОЉАШЊОСТ?

Да би ствари имале своју унутарњу димензију, оне за Петра морају најпре бити физички засноване; морфологија нам открива бит.

У физичким облицима ствари и људи исписана је шифра која проницљивом посматрачу открива дубља својства.

Постоји опипљива реалност, и јединствена ве за са њеним унутарњим својствима. У Андрићевом целокупном делу уочавамо богату и издиференцирану типологију карактера, одређивану биофизичким склопом ликова.

Положај, облик и боја очију, квалитет секундарних одлика, сразмера и несразмера удова у односу на труп; раст, гојазност, мршавост, облик усана, тоналитет гласа — све то постаје знак који се претвара у значење, „спољње“, моделовано према диктату унутарњег.

Ова врста типолошког одређивања намеће нам асоцијацију на Кречмера или Шелдона, свакако најпознатије заступнике прожимања биофизичког и психолошког. Реч је овде, наравно, о једној психичкој типологији, али доследној и тако јасној да је готово без премца у нашој књижевности.

Могу се у Андрићевом делу издвојити читаве и бројне породице издужених, мршавих и миши-

ћавих људи, лептозомних, како би их Кречмер назвао, подбулих и прегојених, кржљавих и ситних; било која од ових одлика подразумева и одређен тип понашања, што ћемо уочити и у циклусу фра-Петрових прича.

Личности из Петрових прича имају своју одређеност, тачније предодређеност, обликовану њиховим спољним склопом. Из те одређености начин и смисао њиховог деловања може се одгонетнути као што хиромант по цртама длана одређује путеве судбине.

Кад у приповеци „Чаша“ прима наук од старог фратра Гранића о потреби ћутања и потреби остајања на свом, Петар схвата да пред собом има великог човека у смислу духовном.

Схвативши то, Петар одједном увиђа да стари фратар није више ни физички оно што је пре тога био.

„Заиста, никад нико не би рекао да испод његовог збораног хабита, под грубом туником и угојеним, тешким телом живи и постоји тако моћан костур, тако савршен и јак грудни кош и тако права кичма.“¹

Не само „обли“ ликови у Проклетој авлији и у читавом циклусу него и већина фрагментарних ликова, често и оних који изговарају само по једну или две реченице, имају своје физичко речито одређење, свој „језик тела“.

Што се више усредсређује на једну личност, Петар као да је све буднији, напетијих чула. Физички детаљи које опажа умножавају се, а сваки наговештај унутарње посебности лика налази одраз у некој од дотле „непримећених“ црта његове спољашњости.

¹ Иво Андрић, „Чаша“, у књизи Жеђ, Сабрана дела, књ. VI, стр. 150.

Са Ђамилом, у Авлију ступа личност друга-чија од свега што се овде могло очекивати. То Петар потцртава већ у првом сусрету, пуштајући да говори младићево лице.

„Лице тог човека било је ново изненађење. Лице младића, меко, мало подбуло, бело и бледо оним собним бледилом, друкчије од свега што се овде могло очекивати, обрасло у риђу, пахуљасту браду од десетак дана и оборене, нешто светлије бркове. Истицали су се велики, болеснички и попут убоја тамни колуту из којих су, сјајне од влаге и ватре, гледале модре очи.“²

То лице већ сугерише много од оног што ћемо касније дознати. Његово собно бледило указује на његову занесеност књигама. Колутови попут убоја тамни — на повређеност човека који се повукао после „примљеног ударца“. Његове закржљале секундарне одлике, на његову фиксираност на мајку. Влага и ватра у његовим модрим очима откривају нам шизофрену страст идентификације с другим.

У шифрованој поруци лица све је наговештено: смер акције јунака, његови унутарњи напони и тензије, мене његове личности.

Кад болест код Ђамила узме маха, и кад се он припрема да свом новостеченом пријатељу, или исповеднику, саопшти своју истину, да открије драму свог поистовећивања, Петар га овако види:

„Младић је био приметно смршао, као исцешен. Тамни колутови око очију јачи, а лице ситније, са неким танким и лепршавим осмехом који као да га обасјава однекуд споља и даје му израз лаке збуњености. Одело на њему мало згужвано,

² Проклета авлија, стр. 33.

брада већа и запуштена, а сав човек још више и на неки нов начин уздржан и бојажљив".³

Јасно је да је болест кренула нагоре, да се Ђамил у суровој реалности још дубље повлачи у фиктивну оазу Џемовог живота. Јавља се танак и лепришав осмех који „као да га обасјава однекуд споља“, што наговештава тренутак када ће из њега проговорити једна друга личност која тек што није ступила на сцену. Обратимо пажњу на Ђамилов изглед: вижљасто тело са издуженим удовима и узаним грудним кошом; по томе и по осталим својствима, Ђамил је тип телесне грађе који називамо астеничким. Кречмер овом типу приписује осетљивост, бојажљивост, повученост, а у случају душевних обољења шизофренију.

Према другој једној класификацији, Петар и Ђамил били би антиподи: циклотимичност Петрова, што подразумева отвореност, спокојност, емоционалну стабилност, супротстављена је схизотимији Ђамиловој која подразумева уздржаност, љутљивост, бојажљивост, неуротичарску емоционалност, незрелост.

Посебно пластично и са приметним набојима негативне страсти обликовани су „ситни, мали људи“ у овој прози. Подсећамо да се један богат слој Андрићевог дела бави понашањем људи ниских растом. Ми ћемо се ограничити на ликове из *Проклете авлије*.

У свим тим ликовима испољава се наглашено осећање ниже вредности и, истовремено, компензациони принцип који их нагони на акције различито усмерене.

Приликом прве своје шетње по Авлији, Петар уочава и слуша „омаленог и погнутог човека“,

³ *Проклето авлија*, стр. 56.

који „говори увек о себи и казује сас у крупним потезима“. Он „луња по дворишту као уклето душа“, „опија се лажима, полулажима и истинама“, и непрестано „прича доконим људима спремно на подсмех“. „Мали човек“, који говори „тихо али сигурно и одушевљено“,⁴ помиње и описује бројне своје прелепе жене, велике своје способности и авантуристички немир који га, наводно, стално подстиче на нова делања и нова освајања, било жена било крајева.

Касније се јавља и нека врста Хаимовог „двојника“.

„Ту је и онај Заим и онај говорљиви човек атлетског узраста што грми промуклим басом и неки нов, ситан апсеник кога зову Софта.“⁵

„Ситан апсеник кога зову Софта“ препише се са „атлетом“ а тема је, наравно, жена.

„Ситни човек виче, а по гласу му се види да при том све поскакује, као што чине малени људи, да би оном што говоре дали више важности.“⁶

Један од „ситних, малих“ људи је на посебан начин упливисао на Ђамилову судбину. Ђамил се заљубљује у младу Гркињу и на сцену ступа двојчин отац, коме су околности изговор за његову велику, театралну соло-тачку.

После тога, Ђамил се коначно повлачи у себе са примљеним ударцем. Процес шизофреног подвајања почиње.

Посебно је карактеристичан лик једног другог „ситног, малог човека“ — о коме смо већ говорили — измиришког валије. Тај „тупоглав и болесно неповерљив човек“ био је:

⁴ *Проклето авлија*, стр. 12.

⁵ Исто, стр. 54.

⁶ Исто, стр. 55.

„Безбрк, ситан и усукан човек, пет пара хлеба не може стати у њега, а толико зла може да почини“.⁷

Физички изглед обавезује; Петар зна шта може да очекује од предметне реалности те врсте. Али то се не односи само на људску реалност у *Проклетој авлији*. Као што речи Петрове приче имају за Ахбаба неухватљив ореол, као што венецијанска чаша има, понекад, симболичан блесак, тако и остала предметна реалност, укључујући и институцију Авлије, њу можда пре свега, има и своје знакове на основу којих одгонетамо дубља својства.

Осећање ниже вредности тера ове „ситне, мале“ људе на причу која их уздиже у очима других. Адлерово начело компензације има овде савим јасну примену. Рај о коме ови митомани сањају најчешће је испуњен женама. Потврду за своје вредности, које и не постоје изван њихових прича, траже од слушаалаца-намерника који прекраћују тамничко време у Авлији. Такви су Заим, Софта и „трговчић“, несуђени таст Ђамилов. Ти мали људи подложни су агресивној, неразложној акцији када су у прилици да деле правду, на приземном нивоу затворских иследника, или пак на другачијем нивоу примене репресивних норми тоталитарног друштва.

Карактерна типологија одређена интеракцијом спољних и унутарњих фактора посебно је уочљив слој, не само овог Андрићевог дела. Поглед на видљиво открива нам невидљиво.

¹ Проклета авлија, стр. 49.

ЉУДИ ПОГРЕШНОГ (ПРВОГ) КОРАКА

На једном месту у повести речено је да Петра као посматрача и сведока пре свега привлаче појединци, несрећни, трагични, жалосни и смешни. Видовит за сличности, слеп за разлике, Петар прихвата у своје приповедачко видно поље само људе крупних унутарњих напрелина, издашно оптерећених бременом трагике. Целовитије грађени, „обли“ ликови у Петровим казивањима као да наступају под црном заставом једне судбине, која укида разлике између прогонилаца и прогоњених, тамничара и сужњева. Пронађен је и заједнички именитељ, који потпуније изграђеним ликовима из Петрове картотеке сећања открива неуралгичну тачку живота.

У свом бруталном походу на Сирију Челеби Хафиз из „Трупа“ чини грешку коју ће морати да испашта целог живота. Реч је о тренутку у коме се, већ подигнуте сабље, сажалио на младу и беспомоћну Сиријку, обамрлу пред копитама његовог коња. Поклања јој живот, чак јој додељује почасно место међу женама свог харема. Међутим, баш та жена организује препад у коме ће Хафиз остати жив захваљујући помоћи брата, али сасечен на комаде, без удова, унакажен, обичан „труп“.

Роб-приповедач који казује Петру повест о Трупџи, коментарише Хафизов случај „напола склопљених очију, једва растављајући усне [...] као у молитви“:

„[...] видиш, има један лијек свакој муци и сваком злу, а то је: да у сваком минуту у животу човјека постоји могућност да човјек погријеши, колико за длаку погријеши, али то је доста за његову смрт и потпуну пропаст“.¹

То становиште о могућности грешке „у сваком минуту живота човјека“ потврђује се више пута у Петровим причама. Сањајући Хафиза, „здравог и читавог“, као „душу из чистилишта, жељну молитава“, он се одмах сећа и Јерменина Карајазидија, калиграфа коме су одсекли руку због писања. Грешка је другачијег кова, и у складу с Петровом опсесијом Непромишљеног говора, али је такође грешка која може да се учини „у сваком минуту“, и која се скупо плаћа.

Но, у свом бављењу „несрећним и жалосним“ људима, патницима, какви су Ђамил и Хафиз, али и многи други, Петар открива и примарну грешку погрешног избора у прекретничком тренутку живота, у младости. Ова грешка названа је погрешним преим кораком.

Тај израз је употребљен, подсетимо се, у приказу легенде о двојци браће, где се о другом, оном несрећнијем, каже: „Човек кратког века, зле среће и погрешног првог корака“.

Као да цела галерија значајних ликова из Петровог циклуса прича, упркос разликама, представља само један једини продужен лик „човека

¹ Иво Андрић, „Трупџи“, у књизи Жеђ, Сабрана дела, књ. VI, стр. 112.

кратког века, зле среће и погрешног првог корака“.

Позабавићемо се сада Ђамиловим узором, Џејмом.

„Џејм је, иако још млад, створио на свом двору у Конији круг људи од науке, песника и музичара, и сам је писао добре стихове. Поред тога био је добар пливач, атлет и ловац. „Бујна глава“, без мере у мислима и уживањима, тако да му је дан био кратак и да је од ноћи и сна узимао колико год је могао [...] Знао је грчки и читао италијански.“²

Сличне животне одреднице налазимо и код Ђамила.

Ђамил је био „леп [...] и паметан и добро развијен, први пливач међу друговима и победник на свим рвањима. Али врло рано стао је да занемарује игре и забаве својих вршњака. Све се више предавао књизи и науци, а отац га је у том подржавао, набављао му књиге и учитеље, омогућавао путовања. Чак је и шпански језик учио [...]“³

Дакле, још један пливач, атлет, а истовремено, човек књиге и науке, зналац језика.

И Џејму и Ђамилу је свет људи стран и даљек, и један и други имају само један, исти ослонац, мајку која се разликује од осталог света, али која је беспомоћна.

За Џејма је речено да зна „да има само њу (мајку) и да је она једини изузетак“.

За Ђамила: „Изузетак је његова мајка, непоколебљива, дивна жена...“

У ово коло књигељубаца и људи „од науке“ укључује се и Челеби Хафиз из „Трупџи“. И у ње-

² Проклета авлија, стр. 58.

³ Исто, стр. 43.

говом је случају неуралгичан тренутак живота у адолесценцији, кад се дотадашњи животни смер мења, а нови правац означава заокрет непредвидљив и непожељан.

„Дошао је на војску право са школа као витак и миран младић, необично бијеле коже, црних очију а риђих црвених обрва и наусница. И тај млади Хафиз одједном, али то одједном: као млијеко кад се провари, претвори се у четовођу, у крволока ратника.“⁴

„Као млеко кад се провари“ трансформише се и живот Латифаге „Карађоза“. И он је најпре у кругу оних „бујне главе“, живахних духом и телом, љубитеља књиге и музике. И њему је, као и Ђамилу, отац „тих човек, љубитељ књиге и размишљања“. Мали Карађоз је дете „живо и бистро, волело је књигу, али нарочито музику и сваку игру“.

„До четрнаесте године дечак је добро учио и изгледало је да ће поћи очевим стопама, али тада је његова живост почела да се претвара у бес, а његова бистрина окренула наopakим путем. Дечак је брзо стао да се мења, чак и физички...“⁵

Почело је да га „одбија све што је припадало свету мирних, обичних судбина, устаљених навика и обавеза“.

Латифага оставља књиге, игре и музику, дружи се са сецикесама, коцкарима, пијанцима. Он да опет мења животну усмерење, али коначно постаје полицајац који прогони дотадашње другове, да би завршио као „сурови господар“ Проклете авлије.

⁴ „Труп“, стр. 110.

⁵ Проклета авлија, стр. 17.

Овом квартету изузетних судбина и „облих“ ликова из приповедачког фра-Петровог циклуса нешто је у целости заједничко, а нешто различито — што их разврстава у парове (Џем, Ђамил — Хафиз, Карађоз).

Заједничка им је вишеструка, натпросечна обдареност, и физичка и духовна, богатство сензибилитета које их приближава уметности и науци. Заједничко им је и потоње странствовање, неприлагођеност, скупа цена којом плаћају свој животни избор и пут, патња, животна трагика.

Али док Џем и Ђамил не „мењају личност“ у адолесценцији, код Хафиза и Карађоза догађају се нагле промене. Као да духовно обиље које налазе у себи и у свету књига и уметности рађа оно осећање апсурда из којег ниче нихилистичка, деструктивна страст. Но, усамљени и дегасинирани Ђамил касније ипак „мења“ личност постојећујући се са Џемом, а Џем је опседнут својом заветном мишљу о томе да освоји престо и да постане султан.

Као да је, у битном, јединствена животна путања „изузетних“ личности у Петровом приповедачком циклусу — личности „несрећнијег“ од два брата, дакле неприлагођенијег, трагичнијег дела човечанства.

У извесном смислу збуњује Латифага. Зар тај самодржац Проклете авлије није припадник оног прилагођеног дела, човек акције неопхрван дилемама мислећих сањара?

Међутим, Карађоз, личност ретенционе формације, задржао је стари емотивни потенцијал, користећи га за борбу против оних који су њему слични, што значи против преступника. У извесном метафоричном смислу, на њега би се могла применити опаска да је потенцијални кривац нај-

бољи тужилац. Његово суочење са апсурдом ретко опажамо, али оно се ипак догађа. У тренуцима кад псује и проклиње Авлију и све у њој, на отвореној сцени и пред преплашеним заточеницима, из његовог гласа извире „сузни грч“, дубока жалост што је све тако како јесте: свет и он сам. Он је такође човек „без ослонца“ и човек коме је илузорна вера „у ред и поредак“ једини какав-такав ослонац. И он је човек без идентитета и у узалудном трагању за њим, без свог „реалног ја“, као Ђамил, као Џем, на шта указује и његов надимак — Карађоз, личност из позоришта сенки.

Уосталом, не кажу узалуд затвореници: какав је такав је, он је *наш*.

Начин на који он губи идентитет другачији је него код других, али суштина је иста. За Ђамила је и експлицитно речено да је нека врста Џемовог алтер-ега, двојника; на један прикривени али ипак уочљив начин сугерисано је, међутим, да је и Карађоз у вези са Џемом. Спаја их једна морфолошка одлика чије је исходиште у својеврсној унутрашњој напетости.

За Џема је речено:

„Џем је приказан као човек од тридесетак година, али који изгледа као да има преко четрдесет. Угојен, таман у лицу, са левим очним капком опуштеним, тако да изгледа „као човек који нишани““⁶

Готово „истоветна слика“ као да је васкрсла у Карађозу, за кога је речено:

„Рано прегојен, космат и тамне пути, он је рано и остарео, бар на изглед... Лево око било је редовно готово потпуно затворено, али се изме-

⁶ Исто, стр. 65.

ђу састављених трепавица осећао пажљив и као сечиво општар поглед“⁷

Два лева опуштена ока, која нишане сечивом погледа: Латифага и Џем. Моћник и изгнаник на истом послу, одбрамбеном и агресивном у исти мах, нишањења на непријатељске људе и свет под чијим неједнаким бременом једнако клечају.

Ако Ђамил наставља Џемов живот, Карађоз им се прикључује, утабаним путем за људе „погрешног првог корака“.

Сада примећујемо да један исти квантум људске несреће, чији је један од узрока погрешан избор, погрешан први корак, мења своје облике али не и своја суштинскија својства. Несрећници из Проклете авлије делују као један једини продужени лик инкарнације трагике која следује „несрећнијем од два брата“.

И човек акције и човек контемплације могу бити „људи погрешног првог корака“. То „заједништво“ посебна је тема и других Андрићевих проза, пре свега „Приче о везировом слону“. Властодржац Џелалија није приказан само у приземности свог угњетачког деловања које одређује његов положај у свету. Тако се за њега каже да је и он на погрешном месту, доведен од неког који је опет доведен од неког другог тако да се шири простор изворног зла и кривице.

⁷ Исто, стр. 21.

СРЕЂИВАЊЕ ПРИЧЕ

У Проклетој авлији нам је предочено да су све приче, свих приповедача, а и самог Петра, накнадно сређене, садржајно и формално.

Сугерисано нам је да су те приче као изворни материјал биле одвећ снобуновне и изложене кошмарно. То је наглашено више пута, и то је коментар који прати излагање сваког из квартета приповедача што слажу мрак Проклете авлије у једну органску целину.

Поред свега оног што сазнајемо о приповедачима из циклуса Петрових прича, сазнајемо и у коме је виду њихова прича била испричана, тачније, на који начин. Видећемо да се форма битно разликује од форме у којој нам се приче у коначном облику нуде.

Налазимо да је пресамићени Турчин са сахаткуле у Акри причао „живо, све брже и жустрије“. Понекад би „мало застао и предахнуо, понављајући речи за које је мислио да их нисам добро чуо ни разумио. А ја и нисам баш добро све разумио и нисам му могао сваку ријеч добро ухватити, јер нисам могао запиткивати, али сам главно разабрао“.¹

¹ „Труп“, стр. 109.

Поткрај приче „[...] поче брзо и скраћено, преплићући ријечима, да прича, као човјек кога сваки час могу да одазову, а који жели да каже нешто важно и потребно, бар најглавније од најглавнијег.“²

Сведоци догађаја, уз то опседнути страхом, приповедачи нису кадри да сведоче мирно и разложно: њихова прича је замршена, њихова реченица искидана, њихова мисао лута, њихов доживљај је оптерећен излишним детаљима и понављањима.

У Хаимовим причањима је;

„Све испретурано и изломљено, нешто испуштено, а нешто по три пута поновљено, шарено, живо, не увек јасно, али са множином свакојакх појединости“.³

Његово причање је још „опширно и заобилазно“.

Не разликује се много ни Тамилова прича по тим формалним обележјима. То је прича, каже Петар, „без реда и краја“.

„Без увода и видљиве везе, без временског реда, младић би почињао да прича неки приказ из средине или са краја Цемовог заточења.“⁴

Али нешто слично се каже чак и за повлашћеног приповедача, Петра. И његова прича је у знаку формалне несрећености. То уочава онај последњи до кога прича допире, младић Ахбаб.

„Причао је на прекиде, у одломцима, како може да прича тешко болестан човек који се труди да сабеседнику не покаже ни своје физичке

² Исто, стр. 115.

³ Проклета авлија, стр. 38.

⁴ Исто, стр. 69.

болове ни своју честу мисао на блиску смрт. Ти одломци се нису увек настављали тачно и редовно један на други. Често би, настављајући причање, понављао оно што је већ једном рекао [...]

„Неко“ врши коначну редакцију прича, обезбеђујући им склад, претвара их у мирно приповедање о прошлом. У тренутку кад приповедачи говоре, њихова реч је реч-акција, често подразумева ризик, опасност, и казивана је у атмосфери натопљеној страхом.

За све приповедаче је речено да причају искидано, конфузно, недоречено. Тиме хоће да се подвуче како у „повести“, као у коначном тексту, постоје два приповедачка погледа на ствари. Једно приповедачко становиште је: ја — тада — тамо, и то становиште подразумева несређеност, нервозу и грч. Друго је: ја — сада — овде, и оно подразумева мирно, сређено приповедање о прошлом. Ја — сада — овде — смирен причам. Временска дистанца уноси смиреност и ред у бурна збивања прошлости. Ако је реч-акција непосредно суочена са ризиком, реч-прича је само уметност.

Редактор фра-Петрових прича је сам аутор који слаже приче у целину показујући нам како приповедачи различите конституције допуњују и употпуњују један другог трагајући за истином и потврђујући сазнајну „свемоћ“ приче, приче као такве. Приповедачима-посматрачима, добрих опажајних својстава, прискачу у помоћ видовити, а дубљем продору иза кулиса привида доприносе и неуротичари који су „со земље“.

Младић слуша Петрову причу али не припада свету из те приче. Не припада ни онима који до-

лазе да среде земну оставштину Петрову. Да ли младић из оквира приче делује мало излишно?

Ваљало би још напоменути да је Андрић имао двадесет и три године када је 1915. изгнан у Овчарево крај Травника где су га примили фрањевци и окружили пажњом. Био је, дакле, младић, а могао је домаћинима бити и ахбаб. Тим пре што је волео да прима њихов наук и да слуша њихове приче. Упознао је и свештенике који ће му послужити као прототипови за јунаке појединих приповедака, међу њима и фра-Петра. А о оном давном фра-Петру који је 1775. године уистини путовао у Цариград и на путу остао годину дана, узео је податке из Крешевске манастирске хронике коју су писали фратри.

Тог младића, дакле свог алтер-ега, рекао бих, ставља Андрић уз прозор монашке ћелије умирућег фратра да би био спона и са светом Петрове приче и са самим писцем који је у време када је довршавао Проклету авлију био на прагу старости. Овај четири деценије старији писац од свог алтер-ега, загонетног конферансјеа, држи у својим рукама конце целине повести и даје јој коначан облик.

Он је и спона са савременошћу без које архетипска имагинација не функционише. Он је последњи човек штафете која је кренула у часу Авељеве смрти. Сем тога, иако ћути, младић нам приноси слике два пејзажа између којих је смештена егземпларна прича о људској судбини, дајући тиме последњи аргумент у расправи о причи и приповедачима што Проклета авлија, поред осталог, јесте. Време брише трагове земног присуства човека, али прича остаје за вечност и преноси

се даље. Последњи преносилац је младић Ахбаб. Изван приче, топлог кутка — макар у њему биле смештене страшне ствари, космичка је студен, бесмислица ноћи, ништавило горе од очаја живог човека. Писцу је била потребна, чак неопходна, та карика у ланцу који искон спаја са данашњим даном, а свако јуче чини вечним данас.

АВЛИЈА СЕ НЕ МЕЊА, НИКАД

Што је било то је сада, а што ће бити то је већ било.

(Књига Проповедникова)

По елементима живота и поретка, ирационалног у бити, и сама институција Авлије открива тежњу ка томе да шири значења, да не буде подређена ни конкретном времену, ни конкретном простору. Нема сумње, она је по спољњем опису велики затвор крај Стамбола; сем тога, она несумњиво припада времену турске империјалне моћи.

Али тај спољни оквир подразумева и друге сугестије које опет упућују на оно што смо назвали *двоструком мотивацијом*. За историјски сукоб између Бајазита и Џема знамо ком времену припада. Помињу се 1481, 1488, 1490, 1494. година. То су уједно и једини датуми које наводи повест. Ком времену, одређеније, припадају збивања у Авлији о којима Петар прича? Дознајемо да је једино и, рекли бисмо, право време *Проклете авлије* — „мутно време кад власт престане да разликује правог од кривог“. Та речита неодређеност карактерише и саме невољне становнике Авлије. Људи који долазе да би остали или одлазе да би

нестали, ту су „по кривици или под сумњом кривице, а кривице овде има заиста много и свакојаке, и сумња иде далеко и захвата у ширину и дубину“.¹

Описан је спољњи положај, тачније речено изглед Авлије; као и у ознакама за време, суочавамо се и са другачијим, суштинскијим, правим положајем. Прави положај Авлије „је чудан, као срачунат на мучење и веће страдање затвореника“; ван ње је „све неодређено, безимено, и туђе“.² У том страном свету и човек је само странац. „Тако човек странац има стално осећање да је негде на неком ђаволском острву, изван свега што је дотада значило за њега живот, а без наде да ће га скоро угледати.“³ Ове сугестије упућују на слику простора која надилази одређен простор као и на појам времена који се не своди само на једно одређено време.

Неколико карактеристичних метафора које се односе на понашање људи Авлије, као и на деловање саме Авлије у разним приликама, употпуњује ову слику. Видимо је као долину плача и суза:

„Невидљиви људи се свађају због места и лога; дозивају у помоћ покрадени. Неки шкрипе зубима у сну и уздишу, неки кркљају и хрчу као заклани. Велика ћелија живи тада само звуком, као дунгла у тами“.⁴

Наилазимо на једну врло карактеристичну метафору:

„У таквим часовима цела та Проклета авлија јечи и трешти као огромна дечја чегртаљка у ци-

¹ Проклета авлија, стр. 9.

² Исто, стр. 15.

³ Исто, стр. 15.

⁴ Исто, стр. 11.

новској руци а људи у њој поигравају, грче се, сударају међу собом и бију о зидове као зрна у тој чегртаљци“.⁵

Говорећи о „примитивним сликама“, о спонтаном одвијању колективно несвесног у нама, Јунг на једном месту помиње како је доживео снажан земљотрес и при том имао утисак да се налази на леђима неке циновске животиње која се тресе. У ту категорију „примитивних слика“ долази ова „чегртаљка у циновској руци“. Авлија као да је у руци разбеснелог титана, непријатељски расположеног према људима.

Авлија је и „читава варошица од затвореника и стражара“ коју чини „петнаестак приземних или једноспратних зграда“, али она је и амбијент где је „све неодређено, безимено и туђе“, „дунгла у тами“, „ђаволско острво“, „чегртаљка у циновској руци“. Слој реалистички мотивисаног описа спаја се са слојем метафоричне доградње. Стално је присутна и једна друга димензија у реалистички обликованом простору.

Институција Авлије има своју прошлост и своје модерно време. У прошлости, постојали су недвосмислени критеријуми, етички и правни, на основу којих је свет „криваца“ одвајан од света „невиних“. За владавине Латифаге „Карађоза“

⁵ Исто, стр. 16.

⁶ Латифагин надимак открива важан вид његове личности. Као што смо већ нагласили, Карађоз је личност из турског позоришта сенки. У овом надимку као да откривамо сугестију да је Карађоз „неко други“, сенка једне личности, тамна напрелина нечега што је требало да буде човек, персоне. Реч персоне преузета је из римског театра, и означавала је костимираног глумца. У психологији је та реч касније (код Јунга) добила значење костимиране празнине, личности у одсуству личности, „фасаде“, како би рекла Карен Хорнеј.

стара добра манихејска подела губи свој значај и своју вредност. Деоба више нема: сви су криви. У Авлији (и изван ње) нема невиних. У свету којим влада Карађоз невиност је фраза. Карађоз ваљано управља унутарњим механизмом својих питомаца, он добро зна за жариште човеку прирођеног осећања кривице метафизичког порекла које строги управник с лакоћом одржава и разгорева. Когитовски образац човека Авлије с којим Карађоз рачуна јесте: крив сам, дакле постојим. Карађоз би могао бити претеча последница Стаљинове епохе.

И Латифага је попут Ђамила полуконкретна, полуреална личност. Настанен у непосредној близини Авлије, он је у сваком тренутку ту, присутан, или бар може бити присутан а да нико не зна кад и како је дошао, кад и како се створио на стрмом тлу дворишта, путељцима и пролазима само њему доступним.

Нема невиних: „Свако се окива ланцима сопствених грехова“, рекао је мудри Соломон. Латифага то добро зна и неумољиво користи. Наднесен над јаву и над сан својих затвореника, рендгенски продорног погледа упереног у њихову подсвест и у њихову свест, он води један једини, неисцрпан дијалог са сваким појединачно о теми кривице, и то тако као да тај разговор никад није ни прекидао.

Одређена својим поретком и бићем Латифаге, и сама Авлија постаје биће по себи, активан принцип, истовремено и безличан „коментатор“ збивања, на начин који је већ једном реализован у делу *На Дрини ћуприја*. Упоредујући ритмичке коментаре на крају готово сваког поглавља у роману *На Дрини ћуприја* који као да изражавају однос самог моста према свету људске стварности,

налазимо да нешто слично садржи и прича о Авлији.

Авлија не долази у грађевине „племените намене“ — о којима Андрић говори с приметним надахнућем. Она нема оплеменењу функцију мостова и метафизичку димензију премонштивања јазова, спајања свега што је раздвојено, цивилизација, људи или векова. Авлија је производ нужности цивилизације која се гуши у сопственим противречностима. Ипак, у једном смислу у структури повести она има функцију какву има и мост у роману *На Дрини ћуприја*: указује на свој времени и свој ванвремени план, „коментарише“ своје време, време човека и време уопште, као и неке одреднице живота у оквиру институционализованог обреда који се одвија у њеним оквирима. „Идеја“ Авлије или њен опис исказују се увек једним „ванвременим“ или „свевременим“ временом садашњим:

„Тако Авлија непрестано решета гомилу својих становника и, увек пуна, стално се пуни и празни.“

„Као и увек, у сваком злу, први дани у Проклетој авлији били су најгори и најтежи.“

„У Авлији све као и увек. Једне пуштају, други долазе на њихово место, а то се не примећује.“

„Авлија живи сама за себе, са стотину промена, и увек иста.“

„Ту је све исто.“

У овим коментарима-резимеима, равномерно распоређеним после драматичнијих сцена у причи, а који као да су врста предаха између два збивања, запажамо најпре инсистирање на одредби „као и увек“. Затим да се „стално пуни и празни“, исказано у две варијанте. Даље, одредбе

„исто“, „иста“. Затим, у две варијанте, да постоје промене али да нема стварног мењања. Круг семантичког зрачења ових важних фрагмената могли бисмо да сведемо на — *увек исто и увек иста*. Семантички паралелизам између поменутих фрагмената из дела *На Дрини ћуприја* и ових из *Проклете авлије* јасно је истакнут и сасвим је одређен. То је слој метафизичког значења Авлије ка коме тежи предметна реалност целе „повести“.

Закључак би био: Авлија је у времену, али не у једном времену. Авлија је у свету, али не у једном свету. И — Авлија се не мења.

Карактеристична је употреба презента у реченицама које се односе на Авлију, и које смо делимично цитирали. Реч је о једној врсти гномске употребе презента који би се, према руском научнику Виноградову, и неким нашим млађим граматичарима, могао назвати „ванвременски“, а према М. Стевановићу „свевременски“ презент. Ови облици презента не означавају радње које се врше у времену говорења о њима, већ радње које су се вршиле у време које писци приказују у делима, и познати су у граматичкој литератури и под именом историјског, или приповедачког презента.

У сваком случају, откривамо присутност Проклете авлије кроз време садашње: оно овде означава радњу која се врши непрекидно и увек, као и радње које се понављају. Презент је овде асоцијација стално присутне истине.

Ћамил и два његова биографа, Петар и Хаим, повлашћени су приповедачи чије причање битно одређује ток и смисао повести.

Али у Авлији има и других, мање значајних јунака жељних приче. Они имају неодољиву потребу да кажу и саопште свој живот, прекрајајући га и улепшавајући. Исповест, исповедање, саоп-

штавање искустава и жеља намећу се као једна од примарних потреба човекових. Тиме се и колективни јунак Авлије јавља као специфичан лик. У једном су јунаци Авлије исти: опседнути су, са мањим изузецима, својом причом и настојањем да је саопште. Они су у функцији својих прича. Могли бисмо рећи да су они — људи-приче.

Непрекидан говор, стална веза фрагментарних јунака повести, међутим, на симптоматичан начин је једна, иста, стереотип сабијен у слепи круг понављања.

Први Петров сусрет са људима у Авлији одмах нас уводи у средиште таквог круга.

Стварају се тихи или гласни кругови. Сваки такав круг има своје средиште.⁷ У средишту је онај који прича. Али ту нема двоумљења: то није прича-чаролија, прича шифрованих порука у којој се препознаје „глас из далека“, већ приземна, митоманска, несвесно комична. Петар је одмах и недвосмислено негативно квалификује.

Говори Заим, „омален и погнут човек бојаљивог изгледа“ који „говори увек о себи и казује све само у крупним потезима“.⁸

„Прича увек о истој ствари и толико је увеличава и умножава да би требало бар сто педесет година живота да један човек све то доживи.“⁹

Заим говори о женама и о свом друштвеном успеху али и паду због жена. „Чим се разиђе један круг, он луња по дворишту као уклето душа, прилази другом кругу.“

— Имао сам ја жену Мисирку...

⁷ Проклета авлија, стр. 12.

⁸ Исто, стр. 12.

⁹ Исто, стр. 12.

И опет дође нека прича о некој измишљеној земљи и брачној незгоди, коју једни слушају уз подругљиве упадице, док други одлазе већ на почетку [...]¹⁰

Време пролази. Петар дознаје оно што може да сазна о Ђамилу, Карађозу, Хаиму. Тек на 77. страни јављају се изнова ситни преступници, коцкари, фалсификатори, митомани, брбљиви мали људи Авлије да би нам рекли да ништа ново немају да кажу. Све о истом.

Лево од Петра створио се „танак и мален круг од неколико коцкара“.¹¹ Ту је и Заим, ту је и један налик на њега, „ситан апсеник кога зову Софта“¹² (што значи ученик).

Софта прича о Јерменкама. Исти агресивни човек, атлетског стаса, који „промуслим гласом“ упада у реч Заиму, полемиче са Софтом.

И последњи циклус догађаја примакао се крају: већ је запечаћена Ђамилова судбина, већ се одиграо пети чин трагедије у искомском мраку ћелије. Сада смо трећи и последњи пут међу нашим знацима, „малим људима“.

„Сваког јутра окупљају се у сенци исти или слични живи кругови апсеника. Фра Петар застане код првог, комшијског круга. Ту је све исто.“¹³

Сплеле су се и расплеле животне драме главних актера Авлије. Тек што се то збило, Петар кружи погледом по Авлији да би својим умереним виђењем потврдио да је реч о „истом“, да се ништа није променило. И то је својеврстан, посредан коментар Ђамиловог краја и збивања у Авлији уопште.

¹⁰ Исто, стр. 14.

¹¹ Исто, стр. 54.

¹² Исто, стр. 54.

¹³ Исто, стр. 81.

У самој Авлији је, дакле, и после свега, „као и увек“, она је „увек иста“, а њени људи су „исти или слични живи кругови“.

Кругови из којих нема излаза, што значи да нема ни могућности промене. „Заим се жени и разводи још увек све са новим нежним женама, и увек га једни грубо утерују у лаж а други слушају [...]. И остали причају о женама, само на други начин.“¹⁴

Исцрпљује се слика догађаја у круговима „малих људи“, а потом, као нека врста наткоментара, следи карактеристично опажање.

„Речено је напред, и истина је, да се живот у Авлији стварно не мења никад. Али мења се време и с временом слика живота пред сваким од нас.“¹⁵

Ово је први и једини пут у повести да „неко“ тврди да је истина оно што је „речено напред“ — „да се живот у Авлији стварно не мења никад“. То је, како би рекао Е. Бенвенист, реченица која има вредност доказа и која се уводи у говор да убеди, а не да обавести. Не само институција Авлије него и људска реалност у њој у знаку је истог.

Синтагме „увек исто“, „вечито исто“ итд., веома су честе у Андрићевом приповедању а по своме значењу спадају у конститутивне елементе пишчеве визије. „[...] велике и променљиве и вечито исте драме људског постојања“ (На камени у Почитељу); брза Дрина „увек нова и увек иста“; „Али испод тога запрепашћења све је исто, како је било раније и одувек; исто притајено слушање као некад [...] иста нада; исти опрез, и

¹⁴ Исто, стр. 81.

¹⁵ Исто, стр. 85.

иста решеност [...]". „Слуша Алихоца и све му долази као да су то оне исте речи од пре тридесет година, иста оловна тишина у прудима, иста порука [...]". „Како једна топла ноћ у месецу августу личи на другу, тако су и разговори ових касаблијских ђака исти или слични“ (сви наводи из романа *На Дрини ћуприја*).

Ћамил је егземпларан јунак, а егземпларно је оно што се понавља. Но понавља се и оно што је ван досега Ћамиловог лика, као да се реалитет, истинитост збивања досежу с једне стране понављањем акције, а са друге заснивањем трансисторијских модела. Понављање акције, повратност људске и историјске реалности, посебно су уочљиви у делу *На Дрини ћуприја* јер се радња овог романа протеже на неколико векова прошлости, па је самим тим и тенденција обнављања постојећег, ослањања на засновано, изразитија. У том смислу, многе реченице из романа *На Дрини ћуприја* нас истовремено и обавештавају и усмеравају, а често и извлаче на површину значења која су прикривена, посебно она која се односе на „повратак истог“.

Оно што јесте, одређено је оним што је претходило. Присутна је сугестија да кружно кретање одређује људску реалност као и реалност историје. Са симболиком „круга“ суочени смо и у композиционој структури *Проклете авлије*: она је затворена, „прстенаста“, а у њеном средишту такође је затворена и прстенасто обликована последња „прича у причи“, нуклеус повести, Ахбаб-Ћамилово излагање Џемове судбине и митске судбине браће-непријатеља. Симболиком кружне путање омеђена су и свакодневна збивања у Авлији, као и биографска нит Ћамиловог присуства у свету, а такође и сама институција Авлије.

Наговештај живота као привида циновске таутологије подржан је изузетном сугестивношћу збивања. У једном путописном тексту Андрић је написао неколико реченица вишеструко значајних: „Ту све што постоји настоји да превазиђе себе, и све је надвисило своју вулгарну намену, за прст, за подланицу или за лакат али све је клиснуло у вис. И ту, изнад линије практичног живота а ипак у органској вези с њим, створило један фантастичан климат у ком неодређено мешају воде јава и привиђења, а најобичније ствари свакодневног живота имају често боју и интензитет сна“.¹⁶

Ова мисао делује као означени циљ поетике: бити веран реалном, уважавати захтеве мимезиса, и тако обликованој слици утиснути невидљива значења, попут оног ореола око Петрових речи: пустити да саме чињенице реалности проговоре језиком надрационалног.

Како настаје „фантастичан климат“ на тлу свагдашње реалности, и која су усмерења тог „климата“ покушали смо да одговоримо користећи се начелом двоструке мотивације. Тај климат Андрићева проза остварује широком скалом средстава. Та средства смо унеколико приказали.

Сада ћемо скренути пажњу, у том контексту, на значајну сцену Петровог одласка из Авлије.

У ноћи, Петар напушта Авлију и одлази у прогонство. Шта бива са Авлијом? Треба ли да она нестане из нашег сећања и са мапе света? Или да остане у нашем сећању, али као податак о једном, прошлом, времену, историјски омеђеном, где по типу своје реалистичке мотивисаности припада?

¹⁶ Иво Андрић, „Шпанска стварност и први кораци у њој“, у књизи *Стазе, лица, предели*, Сабрана дела, књ. X, стр. 135—136.

Обратимо пажњу, за тренутак, на судбину главних јунака Петрових прича, оних са архетипским предзнаком — сви су велики кандидати смрти, нико није (поуздано) мртав. Хафиз је рашчечен на комаде, он је човек-труп, човек-ларва, међутим он траје. Као да неко хоће да нас убеди како је могућно живети и у условима који укидају могућност живота. Неизвесност обавија Ђамилов нестанак из Авлије — мртав? жив, али отпремљен у лудницу или другде? Не знамо. Али могуће је да он траје. Двовалентна околност: мртав/жив ако би се тумачила сопственим митско-генетичким током, умирањем и поновним рађањем као начелом мита, нашла би разрешење: он је мртав, али оживеће. Џем је био мртав и оживео кроз Ђамила.

Могу ли куле Авлије да нестану као куле од карата? Недоношче једног времена да сконча са тим временом? Авлија није од такве грађе.

Мрак је када Петар напушта Авлију. Он види, или, тачније речено, не види Стамбол, јер је пред њим „искричав талас светлости који се пропиње у бескрајну ноћ“. Где је Авлија?

Објашњење нам је дато помоћу једног посебног ефекта који је преузет из сценске уметности. На сцени, за гледаоце постоји оно на шта су усмерени снопови рефлектора. Остало егзистира у тами, али то чарање може бити привремено. Померање рефлектора може поново открити оно што привремено није постојало, што је било прикривено. Читалац се растаје од Авлије као позоришни гледалац о коме смо говорили:

„Изгледало му је да ту нема нигде места за Проклету авлију, а ипак она је тамо негде, на јед-

ној од оних малих тамних површина, међу густо расутим светиљкама“.¹⁷

Треба само исправно усмерити сноп светлости. Другим речима, ако хоћемо да је видимо, ако уме-мо да је видимо, Авлија је ту, међу нама, вечна бар за једну привремену, још увек трајућу вечност, коју својим присуством потврђује Ахбаб, наш савременик. С постојањем Авлије можемо рачунати исто као што можемо у службу астрономских закона уклопити постојање невидљивих звезда.

Сетимо се сада примера чаше Мостарке, „плаве венецијанске лепотице“. Да би била примећена, али у свом пуном сјају, што опет значи у свем богатству значења, било је неопходно да букне у златним преливима при додиру залуталог сунчевог зрака. Остала би, иначе, непримећена, међу црним и прашњавим алаткама са Петрових рафова.

Семантички паралелизам између ове две сцене доста је наметљив.

У причи о Авлији нема аподиктичних тврдњи. Напротив, човек који прича, фра Петар, стално доводи у питање реалност своје приче и приче других, као и реалност и истинитост самих збивања. Аподиктичну тврдњу налазимо само у већ наведеној реченици: „Речено је напред, и истина је, да се живот у Авлији стварно не мења никад. Али се мења време и с временом слика живота пред сваким од нас“.

Писац, који је избегавао улогу свезнајућег аутора, овде је преузео на себе одговорност за једно аподиктично и беспризивно вредновање са дубоким смислом и јасним значењем.

¹⁷ Проклета авлија, стр. 91.

Та тврдња, чија изричитост има самог писца за јемца, открива статичну (вечну) природу Авлије и унеколико динамичку релацију јединке у њој и у односу према њој. Та тврдња, једном више, упућује нас да је Авлија оно што јесте, институција једног времена, као и институција за сва времена.

ЧЕТИРИ ПЕЈЗАЖА У ПРОКЛЕТОЈ АВЛИЈИ

Вратимо се на оно место у повести где су описани колективна појава, очај и бес становника Авлије: „У таквим часовима цела та Проклета авлија јечи и трешти као огромна дечја чегртаљка у циновској руци а људи у њој поигравају, прче се, сударају међу собом и бију о зидове као зрна у тој чегртаљци“.¹

У овом метафоричном излагању као да се моћна, невидљива рука која је уз Авлију стално, непосредније умешала у живот људи.

У какав се то свет уклапа Проклета авлија? Шта је *надређено* њој? Чему, каквим „законима“ је она *подређена*? Да ли у структури повести можемо наћи макар делимичан одговор на ова питања?

Погледајмо простор збивања не само у *Проклетој авлији* него и у роману *На Дрини ћуприја*, као и у *Травничкој хроници*. Обично су ти амбијенти сферичне површине, кругови неправилног облика, изван којих је све „безимено и туђе“; то средиште има најчешће једно своје средиште. У *Травничкој хроници* то је „Лутвино кахве“ где се старе касабалије окупљају да као антички хор коментаришу. У *Проклетој авлији* то је венац

¹ Проклета авлија, стр. 16.

зграда усред „дворишта“ у којима се решава судбина затвореника. Постоји у *Травничкој хроници*, такође, камена Софа на узвишеном месту, под липом (старословенско дрво живота), уз „Лутвино кахве“. Вишеградска котлина је „неправилан круг“, а Проклета авлија је „огромно, издужено и стрмо двориште посве неправилна облика“.

О реалности изван Авлије ми дознајемо сразмерно мало. Предметна реалност повести готово се исцрпљује у предметној реалности саме Авлије. На почетку повести, знамо, Ахбаб посматра делић заснеженог простора кроз решетке ћелије тек умрлог фра-Петра. На крају се понавља сцена са почетка: Ахбаб је евоцирао Петрову причу и опет стоји заглаван у снегом испуњен предео.

У једном тренутку свог тамновања у Авлији и Петар баца поглед на реалност која окружује Авлију. Али из Авлије се види мало, готово ништа. „Само небо, велико и немилосрдно у својој лепоти, у даљини нешто мало од зелене азијске обале с друге стране невидљивог мора, и тек понеки вршак непознате џамије или џиновског кипариса иза зида. Све неодређено, безимено, и туђе.“²

Све је „неодређено, безимено и туђе“ и кад Петар напушта Проклету авлију. Пред њим није слика одређене реалности коју је очекивао на прагу слободе. Ноћ је, и отвара се тамни амбис неба.

„Ноћ без звезда и месеца. А пред њима се целом једном страном мрачног видокруга дизао вечерњи Стамбол, налик на ватромет који је застао у полету. Био је Рамазан и на мунарима свих џамија горели су кандилџи трепћући као правилна сазвежђа изнад безбројних градских светлости

² Исто, стр. 15.

[...] Фра Петар је једно време гледао то што је дању Стамбол а што се сада моћно и изазовно пропиње као искричав талас пут невидљивог неба, у бескрајну ноћ. (Колико је требало да се ужегну толика светлила? Ко ће их икад моћи погасити?)“³

Као и Петар, из његове ћелије, помало и из његовог бића, Ахбаб је заглаван у пејзаж пред собом, у свет спољне реалности, о којој је тако мало речи, и тако мало слика у овој повести.

Оно што младић види из ћелије обликом се разликује од оног што Петар види из Авлије, не и суштином. Безимено и туђе, само ретка знамења људског, сада у пропадању. Снег је, каже се, свему одузео стваран облик, а дао једну боју и један вид. Из снега — младић то види — вири вршци највиших крстова, као што у слици Петровог виђења из Авлије вири „тек понеки вршак непознате џамије или џиновског кипариса изнад зида“. Утабана је пртина која води до свеже Петрове раке и „све то изгледа као свежа рана у општој белини која се протеже до у недоглед и губи приметно у сивој пустињи неба још увек пуног снега“.⁴

„Немилосрдно небо“ — сада је „сива пустиња“. Оно је већ погасило светиљке за које се Петар питао хоће ли их, икад, неко моћи да погаси.

Тек нам младић виђењем пејзажа, за који бисмо рекли да је „свест“, одговара на питање зашто је, за Петра, небо „немилосрдно“.

Али сада у овим сликама уочавамо градацију значења, прогресивно ширење пустињи. У реалности изван Авлије, Петар види џамију, симбол вере, и вршак кипариса, делић бујања света. У другој Петровој слици, небо и земља су јединствене

³ Исто, стр. 91.

⁴ Исто, стр. 5.

но тело ноћи у ком ништа нема, ни облика живота, ни облика вере, али та ноћ је ипак испуњена симболичним људским присуством, многобројним светиљкама које хрле ка небу.

У трећој слици (првој младићевој), све је смирено и већ мртво, све је под покровом пустиње. Ипак — крстови, макар само они највиши, свежа рака као рана у „целцу снега“, знамења смрти, ипак су и знаци људског присуства.

Међутим и ова, трећа слика има своје динамичне релације. Она се понавља на крају повести, у присуству младића, заправо пред његовим погледом и у његовој свести — исти простор, исти пејзаж, само битно измењен. Више не видимо ни стазу утабану у снегу, ни врхове крстова, ни свежу хумку. Реалистички пејзаж са почетка повести који има само наговештаје симболичних значења, претворио се у јединствен симболичан простор. Младићева свест доградила је слику према усмерењима приче и према свом схватању те приче.

„И ту је крај. Нема више ничег. Само гроб међу невидљивим фратарским гробовима, изгубљен попут пахуљице у високом снегу што се шири као океан и све претвара у хладну пустињу без имена и знака [...] Само снег и проста чињеница да се умире и одлази под земљу.“⁵

Само снег — то овде значи само пепео. Само пепео бивших ствари. Бела пустиња из прве младићеве слике, али са траговима људског присуства, претвара се у хладну пустињу без имена и знака.

Резимирајмо садржаје света какав се указује Ахбабовом и Петровом погледу.

⁵ Исто, стр. 92.

I слика: пред Ахбабом је простор коме је снег одузео стваран облик, а дао једну боју и један вид — назиру се врхови крстача, знамење људског присуства, затим пут до свеже ископане Петрове хумке.

II слика: за Петра је све безимено, неодређено и туђе, али он ипак види џамију, симбол вере, и вршак кипариса, симбол бујања света.

III слика: небо и земља су, за Петра, јединствено тело ноћи — ова слика подудара се са првом Ахбабовом сликом. У тој, првој слици, бела боја деконкретизује стварност, дајући јој „један вид“, а у трећој слици тамна боја, мрак, одузима свему „стваран облик“ и опет свему даје „један вид“. Ипак, и овде постоје светиљке — јединице људске стварности.

IV слика: пред Ахбабом је сада само пустиња, у еуфорији сопствених елемената (пир смрти?) из које су потпуно и нетрагом нестале јединице људске стварности. Исти пејзаж се преобразио пред Ахбабовим очима.

Метафоре којима се служимо да бисмо указали на сићушност егзистенције јесу: кап воде у мору, зрно песка у пустињи. Океан и пустиња у овим сликама два су вида једне ствари и једног смисла.

Кажемо још: време брише трагове. Снег је овде симбол кондензованог а опредмећеног времена у дејству.

Реалност која је надређена Проклетој авлији је активна, нема, динамична, разорна, у односу на човека непријатељска сила. Њен горки плод је и та дантеовска људска оаза, изгубљена у тами.

Прича је одбрана од мирена са оним чиме смо окружени и размишљања о ономе што нас чека. Шехерезадино ћутање, знак је за наступ смрти.

Проклета авлија је једна туробна крајност у Андрићевом делу. Оквирна мисао којој се та крајност приближава јесте она из *Знакова поред пута*. „У ствари ова планета је можда један обор у који је сатерано и затворено све што је у васиони живело и гмизало, са једином сврхом да ту помре.“⁶ Авлија, метафора о тоталитарном друштву, као да оваплоћује и једну другу мисао из *Свезака*, које чине органску целину са *Знаковима поред пута*, цитат преузет из Бенжамена Констана о власти „За коју су кривци претекст а невини циљ“.⁷

Нема разорна сила природе с којом нас суочава Ахбаб на почетку и на крају повести сасвим је у складу с општим усмерењем *Проклете авлије*. Фра-Петрова прича говори о невиној жртви у свету у ком нема невиних и у ком казамат постаје симбол цивилизације. Али кад прича замре и приповедач заћути, чекају нас апсурд и ништавило који нам Ахбаб предочава сликама пејзажа-ништиоца. У Петровој причи постојао је макар топли људски кутак самога причања. Кад ни тога нема, додирује се још црње дно.

Као што је физички облик исходиште карактерних и духовних својстава ликова, тако су код Андрића природа, пејзаж, опредмећење осећања и духовности јунака, али, неретко, и метафизичког доживљаја света самог аутора. Ако смо већ навели Авлију као туробни екстрем, ваљало би указати и на пантеистичку духовност овог писца са другачијим предзнаком. Занос буђења једног дионизијског исконског слоја пред обоготвореном природом необичан је резултат сусрета са морем у приповеци „Летовање на југу“. Професор Ау-

⁶ Иво Андрић, *Знакови поред пута*, Сабрана дела, књ. XVI, стр. 17.

⁷ Исто, стр. 129—130.

стријанац опчињен морем нестаје у његовом бескрају не због самоубилачког импулса него због засењености (занетости) лепотом чији сиренски дозив мами на спој с працелином. Ту обоготворену природу Андрић описује и у путопису „Летећи над морем“ где се прожимају море, светлост и сунце, темељне вредности Андрићевог пантеистичког видика.

„Заиста, спавајући ноћу на броду око којег пева море, долази човеку мисао да је то само први конак на путовању ка још нетелеснијим елементима радоснијих и виших светова. Као да се иде од крутог преко текућег до ваздушастог, и тако све даље и даље.“⁸

Сунце је велика инспирација Андрићевих ликова. Извор снаге и радости. У *Прокленој авлији* нема сунца, али без те небеске енергије која диже и крепи нису друге тамничке приче из времена Андрићеве младости. Аутобиографска Андрићева проза, која је својеврстан претекст и *Прокленој авлији*, јер и ту један Младић страда у тамницама, у знаку је правога култа сунца.

А Јелена, жена које нема, одсањано биће Андрићеве прозе, драга, топла сен његовог имативног живота, и сама је дете сунца. Она је „Пресвега, привиђење које је у вези са сунцем и његовим путем“.

Четири пејзажа из *Проклете авлије* не падају том утопијском свету светлости и сунца. Они су симболичан тренутак збиље у срцу репресивне стварности где се силе разарања у јединки, друштву и свету допуњују са силама разарања у космосу.

⁸ Иво Андрић, *Стазе, лица, предели*, Сабрана дела, књ. X, стр. 10.

УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

Ослањање на једноставне облике, причу, легенду, пословицу, мит, уверење да је у њима „права историја човечанства“, условљава не само специфичности Андрићевог приповедачког поступка него и његовог сазнавања стварности кроз уметност, посебно у прози која је чвршће везана за легенду и мит. Он ствара својеврсну поетику у којој је прича „свезнајућа“, док појединачни приповедачи, који понекад „штафетном“ техником предају један другоме нити приче (*Проклета авлија*), могу бити и непоуздани, ограничени, неуротизовани. Хоризонт знања или наслућивања једног приповедача допуњује се хоризонтом знања или наслућивања другог, прича продире у таму времена, у нутрине свести, у генеалогiju породица, у херметична збивања, ослањајући се на полифоничне изворе информација. Свезнајући приповедач ствара илузију о томе да уступа место свезнајућој причи, што је у складу са уверењем да се управо од приче, легенде, очекује не само изворна реч о људској судбини него и откриће смисла и циљева трајања појединачног и општег. Из тога произлази и Андрићев поступак близак техници усменог приповедања. Пошто је прошлост

„одговорна“ за садашњост, делимично и за будућност (што је такође одлика и мита), „памћење“ и „сећање“ књижевних јунака и наратора чине битну димензију приповедања, а „власник“ приче (сећања) може са становишта приповедне структуре бити сасвим небитан (механичар у приповеци „Труп“, служавка у приповеци „О старим и младим Памуковићима“). Шире гледано, приповедач који памћењем и сећањем књижевних јунака или анонимног мноштва разгрће патину времена и „оживљује“ оно што се збило, суштински се ослања на искуство народа (на колективну свест и колективно несвесно). Враћање у прошлост по начину извођења, понекад и по циљевима трагања, асоцира на древне или савремене технике „враћања унатраг“. Тиме су условљене и специфичности Андрићевог приповедачког поступка: више приповедача који „памте“ или се „сећају“ и чије је излагање често комплементарно, техника усменог преношења садржаја — јер оно што приповедач „памти“ често је оно што је народ већ упамтио. Тек поткрај живота, Андрић је у приповеци „Слепац“ употребио термин свезнајућа прича и дао за њега шкрте назнаке у оквиру приповедног ткива.

Посебно смо у овом раду указали на хомологију структура митско-легендарних модела и неких ситуација и ликова из повести о Авлији. Ликови фра Петра, Тамила, Карађоза, Хаима, а особито прве двојице, анализирани су као ликови архетипског склопа у чијим се биографијама или односима крију ритуално-митолошки елементи иницијације, умирања и поновног рађања, затим архетип браће-непријатеља, итд. Архетипска основа тражена је и у самој „непроменљивој“ институцији Проклете авлије која обиљем метафо-

ричних сугестија превазилази оквире стварног затвора у једном одређеном времену и на једном омеђеном простору.

Бавили смо се и Андрићевом имагинацијом с типолошког становишта и окарактерисали је као архетипску. Реч је о имагинацији која често види појединачан предмет у склопу више општости. Значајнији догађаји и израженије црте људског понашања у оваквом типу имагинације упућују на оно што им је претходило. Постојеће се огледа у оном што је постојало, садашње у прошлом. Виђено постаје већ виђено (*déjà vu*).

Андрићева опредељеност за народна предања, за легенду, за причу, опредељеност која има облик рационалног уважавања овог наслеђа као својеврсне епистемолошке метафоре, као и његова чисто приповедачка опијеност причом и легендом присутни су и у његовом интелектуалном ставу и у дубоком садржају његове имагинације.

Неомитолошка проза XX века уводи повратност животних облика, ликова и односа, као и циклични концепт времена. Повратност се у композицији дела често остварује употребом лајтмотива на чију је митску природу указивао Вагнер, утичући тиме на Ничеа и на писце XX века, посебно на Томаса Мана који му је посветио речи оданости и разумевања. То потврђује композиција неких Андрићевих дела, а посебно *На Дрини ћуприје*, *Проклете авлије*, „Моста на Жепи“, „Аниких времена“, „О старим и младим Памуковићима“. Посебан лајтмотив у роману *На Дрини ћуприја* је Мост сам претворен у симбол и слику твари чија је суштина трајност, а облик лепота.

Оно што одлази, поново долази у историји, природи, људским односима и ликовима, измење-

но је а ипак исто (или слично), што значи моделовано архетипом. Кретање је и циклично, али и линеарно јер промена ипак има. Такво кретање могли бисмо назвати спиралним.

Одговор на питање о вредности и сложености нечег што се збива у Андрићевом делу често је у визији оног што се збило. Оно што се збило, истовремено подразумева оно што се пре тога збило. Порекло ствари открива суштину ствари. Да бисмо имали потпуну представу и право сазнање о Ђамилу из *Проклете авлије*, неопходно је да се упознамо са изгнаником ранијих времена Џем-султаном с којим се Ђамил поистоветио. Да бисмо имали право сазнање о Џему, обавештавамо се о његовом непријатељству са способним и агресивним братом. Да бисмо схватили ово непријатељство, ваља познавати историјско-легендарну парадигму „браћа-непријатељи“. Идемо ли за геном ове парадигме, долазимо до првобитности отеловљене легендом о Каину и Авељу, Озирису и Сету или неком сличном.

Занимљиво је да и у делима двојице твораца поетике митологизирања XX века Томаса Мана и Џемса Џојса налазимо митски мотив браће-непријатеља. У *Јосифу* и његовој браћи даје се не само конкретна људска слика тог непријатељства него и преглед многих аналогних случајева, док је легендарна схема у *Финегановом бдењу* представљена односом браће Сема и Шона.

Архетип браћа-непријатељи јавља се и у Андрићевој приповеци „О старим и младим Памуковићима“. Два брата су у сукобу, а откривамо да су њихови преци били у истом таквом сукобу. Архетипска принуда захватила је и њихове потомке: они већ у дечјем добу кроз игру испољавају став који их поистовећује са претходницима.

Још у једном од својих првих текстова о Андрићу¹ уочио сам да се универзалност Андрићевих ликова, њихова свевременост, заснива на изванредном споју психолошког и митског. Чинило ми се да је природу тог споја посредно осветлио Томас Ман излажући свој сопствени пут од „грађански-индивидуалног до митски типичног“.²

Начин на који универзално исходи из митског Ман је показао у *Јосифу и његовој браћи*. Универзално исходи из митског и код Андрића.

Уочили смо како средишна прича *Проклете авлије*, о „човеку који живи са књигама“, Тамилу, преко приче о историјском сукобу Бајазита и Џе-ма, урања у древну Причу о „браћи-непријатељима“ која траје „Откако је света и века“.

Општост се наткриљује над сваки значајнији догађај и над сваку егземпларну биографију, а Тамилова то — нема сумње — јесте. Прошлост је одјек једне даље прошлости, која је одје: једне још даље прошлости. У функцији архетипске имажинације сугерише се могућност упоредног одвијања једног догађаја у разним временима. „Далеко и давно изгледало је одједном све, иако је прошло свега неколико дана од њиховог последњег виђења.“

Тамилов осмех нешто обасјава „однекуд споља“, Тамиров глас делује као „јека нечијег чвршћег и срећенијег гласа“. Двосмерно је простирање тога гласа: према прошлости и према будућности. Архетипска имажинација опредељује се за стално присутно и за егземпларно.

¹ „Из дневника једне књиге“, *Дело*, Београд 1955, год. I, бр. 9, стр. 287.

² Томас Ман, *Ствараоци и дела*, Нови Сад 1952, стр. 101.

Егземпларно у Тамиловој биографији, поред тога што припада племену неприлагођених „људи мисли“ који су у сукобу са људима акције, што је, дакле, „Човек кратка века, зле среће и погрешног првог корака“ — јесте и у његовом мартирству, страдању у једном отуђеном свету који га чини без кривице кривим. Тамил показује како се у репресивној стварности изговорена реч и њено значење не саглашавају. Његова кривица је „ентитет“ пројективне технике тоталитарног поретка.

Тамилово постојање и деловање у условима Авлије назвали смо „христоликим“. Христолико је Тамилово признање — Ја сам то — којим се у кључној сцени целе повести поистоветио са Џем-султаном као што се Христ пред гоницима поистоветио са другим једним царем.³ А „Сваки који себе царем гради противи се Њесару“, каже се у *Новом завету*. За небеског цара се није ни знало. Због сличног неспоразума страда и Тамил. Између осталог, та „христоликиност“ се огледа и у физичком опису, и у „фантазији порекла“ (дво-струко очинство), и у неким спољним околностима: као што се апостол Петар одрекао свог учитеља пред зору, тако се фратар Петар одриче свог чудног пријатеља уочи његовог судњег часа — у наступу страха и, срећом, у себи. Наравно да говоримо о ширем архетипском смислу голготске драме.

Говоримо о оном смислу који налази Вилхем Рајх у књизи из свог „америчког периода“ *Христова смрт*. На питање „Ко је убио Христа?“ — одговор гласи:

³ За библијско поистовећење исказано реченицом „Ја сам то“, Томас Ман вели: „То је образац мита“ (*Ствараоци и дела*, стр. 104).

„Усмртили су га сви они који врше насиље. Он је мртав у Аушвицу, у немачким логорима уопште, са шест милиона Јевреја; он је умро у Стаљиновим логорима, он је умро са Црнцима линчованим у Алабама. Тешко је означити све те убице. Међу њима су и поједине вође, али и сви идеолози репресије“.

Та смрт за Рајха је „победа репресивних снага над свима који још сањају“. То је и објективни корелат Ђамиловог страдања.

Уметност Проклете авлије усмерена је на трансисторијске моделе ликова и ситуација. У томе она предњачи у односу на остала Андрићева дела, ако се изузме *На Дрини ћуприја*. У ова два дела, али и у циклусу фра-Петрових казивања у целини, архетипска имагинација продубљује слику себи својственог поретка стварности, и заопштава своје захтеве. Нема догађаја без „залеђа“ — без слојева „иза“ и без слојева „испред“; ка времену прошлом, и ка времену садашњем.

Мноштво приповедача, „штафетном“ техником приповедања, саображава се том захтеву. Истина је једна, а времена су разна, и појавни облици те истине су различити. Анонимни казивач понео је штафету легендом о „браћи-непријатељима“. Потоња „историјска легенда“ о конкретној браћи непријатељима, Бајазиту и Џему, подразумева преузимање штафете у новим условима. Она прелази у руке Хаима, који је Ђамил биограф, што значи и биограф Џемов са којим се Ђамил поистоветио. Од Хаима штафету прима најцеловитије обликовани митски казивач у Андрићевом делу, фра Петар. Петар је најзад предаје заступнику пишчевом, Младићу Ахбабу, нашем савременику. Тако егземпларни догађај, пре-

ко својих приповедача-тумача, емитује своја значења у даљу прошлост и у садашњост.

Како се то одражава на људску и материјалну стварност Авлије? Представљање догађаја и ликова у митско-типичном кључу обезбедило је Проклетој авлији универзалност.

Ђамил је и потомак племена Авељевог, један из митске лозе браће-непријатеља, и без кривице крив — страдалник који је искусио „мутно време кад власт престане да разликује правог од кривог“ (није ли то свако време репресије, свако време „преисторије човечанства“?). Такав, он би могао бити и јунак Кафкиног *Замка*.

Латифага, Карађоз — уистини делегат царства сенки, демијург Авлије и њен митски Страшни владалац — истовремено је и модел модерног иследника са изрелативизованим осећањем кривице и греха (постоје само као унутарње одређење). Он би могао да буде и стаљинистички или нацистички иследник.

Хаим се јавља као поседник древне моћи имажинирања. Али он је истовремено и насмрт преплашени брбљивац који у сваком препознаје жбира, за кога и зидови имају уши. Такав, он би могао бити и застрашени поданик једне орвеловске цивилизације.

Исти тај страх опседа и Петра, једног из лозе митских казивача, творца оне парадигматичне стварности у чијем је језгру легенда, и који је идеална пројекција древног приповедачаког медија. Он се против тог страха бори мудрошћу ћутања, способношћу мимикрије, осудом Непромишљеног говора који (у неслободном свету) представља извор зала за појединца. Ни говор не може имати слободан размах у оскудним временима. Петар би могао бити један од оних сведока који

перу руке и испирају сопствени мозак, заборављајући оно што знају и ћутећи о оном што виде, а то им помаже да преживе бурна времена (Петра чак и не саслушавају у Авлији) и да мирно дочекају дубоку старост. Такав, ко све не би могао да буде Петар!

Вишеструко је митско залеђе саме Авлије. Она је и „ђаволско острво“, „дунгла у тами“, „чегртаљка у циновској руци“. У једном је крају где нема много јасних, људских обележја, где је све „неодређено, безимено и туђе“.

Авлија је и „читава варошица од затвореника и стражара“, стециште разних „раса и народа“. По томе, и по владајућем схватању кривице као непорецивог факта код људи који се нађу међу зидинама Авлије, и у једној стварности где „нема невиних“, где су „сви криви и достојни осуде“, Авлија би могла да буде и неки од логора наше епохе.

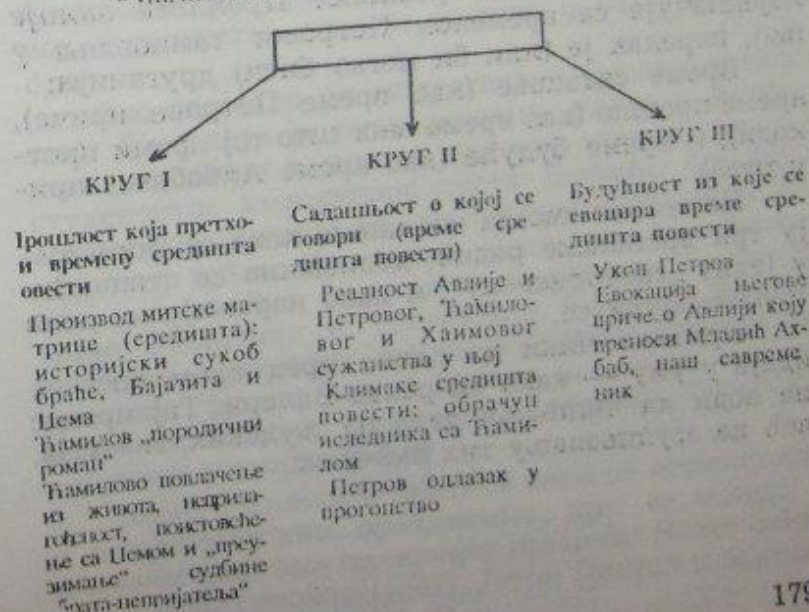
• Говоримо о латенцијама дела исказаним језиком симбола, наговештаја, метафоричких паралелизама. Видели смо како у једном тренутку, при крају „повести“, Авлија нестаје из нашег видног поља, али тако да остаје слутња да она може опет да искрсне „тамо негде, на једној од тамних површина, међу густо расутим светиљкама“. Та сугестија повратности (такође конститутивни елемент архетипске имажинације), стално је уметничко средство у обликовању андрићевске стварности, и у *Проклетој авлији*, и у читавом циклусу *Фра-Петрових* прича. Оно што нестаје, не подразумева коначно нестајање.

Сви „елементи“ сукоба дела *Ћамил/Авлија* (у парадигми: Човек/тоталитарни поредак) у свом нестајању сутеришу могућност поновног настајања. То се односи на објект репресије, *Ћамила*, као



СРЕДИШТЕ ПОВЕСТИ

- Легенда о два брата („браћи-непријатељима“)
- Сукоб се кристалише у парадигме: прилагођени/неприлагођени
- *vita activa/vita contemplativa*



и на двовалентну реалност тоталитарног поретка, Карађоз/Авлија. Тај однос могли бисмо да изразимо овако:

Авлија нестаје (да би се опет појавила?)

Ћамил нестаје (да би се опет појавио?)

Карађоз нестаје (да би се опет појавио?)

Композициона шема (и шема временских планова у њиховом сталном прожимању, у њиховој тежњи за садржајним поистовећивањем) могла би се и графички приказати. Круг је основа — и због прстенасте композиционе структуре Авлије, и због метафизике круга као „основе“ бивствовања.

Граматички изражено, ти кругови представљају време садашње, време прошло, и време давнопрошло.

Међутим, ако се узме у обзир то да је Ахбаб само у „оквиру“, како би се испунио захтев да Прича буде „причана прича“ (ритуални захтев), и како се временска реалност Проклете авлије изједначује са временом Петровог тамновања у њој, поредак је (или би могао бити) другачији:

Време садашње (као време Петрове приче), време прошло (као време оног што тој причи претходи), и време будуће (као време Ахбабовог присуства).

Настојали смо да покажемо како се формирају три временске равни, делимично се стапајући у једну „свевременску“, и како израњају из дела прожимајући се.

Критика чини да слика пред оком постане идеја у уму — како би рекао Валери. Тај процес не води ка чишћењу дела од људских значења, већ ка згушњавању тих значења.

БЕЛЕШКА О ПИСЦУ

Петар Џацић рођен је 1929. године у Битољу, где му је отац после Првог светског рата службовао. Основну школу завршио је у Скопљу.

После протеривања Срба средином 1941. године, настанио се у Пожаревцу, очевом родном месту, где је похађао гимназију. Завршио је филозофски факултет и докторирао са темом *Однос стварности, легенде и мита у делу Иве Андрића*.

Био је један од покретача и уредника часописа *Дело* који је имао значајну улогу у расписима педесетих година, а пре тога главни уредник студентског књижевног листа *Видици*. Од 1960. године био је више од три деценије уредник у издавачкој кући „Просвета“. Педесетих и шездесетих година био је стални књижевни критичар *Нина*, *Политике* и *Телевизије Београд*. Његови текстови превођени су на енглески, француски, немачки, руски, италијански, шпански, чешки, јапански, пољски, румунски, мађарски, бугарски, албански и хинди-језик.

Поред књижевне критике бави се историјским и антрополошким проблемима, што се огледа у његовим књигама из новијег времена: *Homo balcanicus, homo heroicus* (1987), *Јован Цвијић и балкан-*

САДРЖАЈ

ски психички типови (1988), Срби у Хрватској на удару „расне револуције“ у XIX и XX веку (1991).

Поред великог броја чланака и есеја публикованих у листовима и часописима, Џацић је објавио — сем поменутих — и следеће посебне књиге:

Иво Андрић, есеј (1957), Послератна српска приповетка (1960), Из дана у дан (1962), Бранко Миљковић или неукротива реч (1965), Критике и огледи (1973), О Проклетој авлији (1975), Критика и време (1975), Из дана у дан II (1976), Простори среће у делу Милоша Црњанског (1976), Храстова греда у каменој капији (1983), Записи (1988).

Приређивач је Андрићевих Сабраних дела по жељи самог аутора. На позив Нобеловог комитета, а на предлог Иве Андрића, написао је опсежну уводну студију Живот и дело Иве Андрића за избор из дела нашег нобеловца на француском, немачком и италијанском језику у издању Нобелове фондације (Petar Džadžić, *La vie et l'oeuvre de Ivo Andrić*, Ivo Andrić, *La Cour maudite*, Paris 1965), Petar Džadžić, *Leben und Werk von Ivo Andrić* (Ivo Andrić, *Wesire und Konsuln*, München 1966), Petar Džadžić, *La vita e l'opera di Ivo Andrić* (Ivo Andrić, *Ex Ponto e altre opere*, Milano 1968).

Приредио је и дела Милоша Црњанског у четири тома (1967), и Песме Бранка Миљковића (1965) и др.

За књижевнокритички рад добио је, између осталог, Октобарску награду за студију Бранко Миљковић или неукротива реч, за књигу Критике и огледи награду „Ђорђе Јовановић“, а за приказ Пешчаника Данила Киша награду „Милан Богдановић“.

Уз друго допуњено издање — — — —	5
Увод — „исконски најдубљи слој“ ... — —	11
Дело са дугом генезом зрења — — — —	25
Од племена Авељевог до Ахбаба — — — —	44
Кад и како — два питања у Проклетој авлији — — — —	61
Зашто валија мрзи књиге — — — —	80
О мајстору приповедачу — — — —	93
Шаманско екстатично искуство — — — —	104
Непромишљени говор — — — —	108
Ђаво меље, шушка и шапуће по целом свету ... — — — —	122
Шта казује човекова спољашњост? — — — —	131
Људи погрешног (првог) корака — — — —	137
Сређивање приче — — — —	144
Авлија се не мења, никад — — — —	149
Четири пејзажа у Проклетој авлији — — — —	163
Уместо закључка — — — —	170
Белешка о писцу — — — —	181

ПЕТАР ЦАЦИЋ
О ПРОКЛЕТОЈ АВЛИЈИ

Издавач
СРПСКА КЊИЖЕВНА ЗАДРУГА
Београд, Српских владара 19

За издавача
Радомир Радованац

Главни уредник
Милорад Вурић

Рецензент
Марко Недић

Технички уредник
Слободан Николић

Коректор
Бранка Јоветић

Тираж 1.000

Штампа
ГИП „КУЛТУРА“
Београд, Маршала Бирјужова 28

ISBN 86-379-0350-9
а) Андрић, Иво (1892—1975) — "Проклета
авлија"
7555852